

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

108

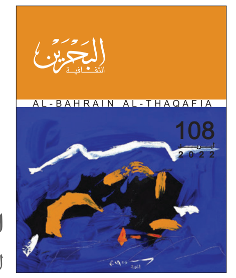
أبريل
2022



البحرين الثقافية | 2022

Al-Thaqafia





الغلاف الأمامي
لوحة الفنّان فاروق حسني

الأزرق القاني رمز الفكر والصفاء والأفق الواسع، ويظلّله الأبيض رمز النقاء والروحانية والبراءة والسموّ، كأنّه الطائر الضخم يمدّ جناحيه ويظلّل عمق الصورة-الفكرة، كأنه سحابة بيضاء في صباح صيفيّ. وفي عمق اللوحة، نجد الأسود والبرتقاليّ والبنيّ في اشتباك متعدّد الأبعاد.

فهذه الألوان والتكوينات في هذه اللوحة للفنّان فاروق حسني – من ضمن مجموعته في معرضه الثاني في مملكة البحرين- تعبّر عن هواجس وأفكار، بلغة تشكيليَّة تجريديّة بسيطة، تختزل عمق الفكرة والصورة-المشهد، تمامًا كاللحن، كالطفولة أو كاللوحة المسرحية الصامتة، معزّزة بالحركة والإضاءة.

أمّا الخطوط المنحنية الناعمة في هذه اللوحة، فتعكس الحالة النفسيَّة لفنّانٍ مرهفٍ، يعبّر عن حالة حبّ وعشق بإيقاع رومانسيّ.

يحدث كلّ ذلك في فضاء اللوحة، يؤطّرها الفراغ في عمق الأزرق الذي يحتضن عناصرها، ويشتغل كخلفيَّة، تستند عليها الأشكال والألوان، بحثًا عن السكون الروحيّ. فجاءت اللوحة نابضة بالألوان والأشكال وبالحياة والتأمّل في الوقت ذاته، باستخدام لغةٍ تجريديّة حرّة، يسهل استيعاب دلالتها وقراءتها واستكناه رمزيّتها.

قواعد النشر:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصيلة، في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمات والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية. وكذلك النّصوص الإبداعية.

ثانيـاً - حجم المساهمات: الدراسات والحوارات لا تزيد عن 3 آلاف كلمة، ملف العدد لا يزيد عن 4 آلاف كلمة، المراجعات والترجمات وعرض الكتب والمواد الفنّية لا تزيد عن 1500 كلمة.

ثالثـاً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً وأن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.

رابعاً - ملاحظات عامة: تتولى هيئة التحرير إبلاغ الكاتب باستلام مادته، وقرارها بشأن النشر من عدمه.

في حال النشر ترسل للكاتب نسخة الكترونية من المجلة على عنوانه الالكتروني.

تعبر جميع الأفكار والآراء المنشورة عن رأي كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة التحرير أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.

عنوان المجلة:
البحرين الثقافية
هيئة البحرين للثقافة والآثار
ص. ب: 2199 ـ مملكة البحرين
هاتف: +97317298754
فاكس: +97317910308
الشؤون المالية والمكافآت: +97317298765
للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

الاشتراكات

اشتراك سنوي (لأربعة أعداد)
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك
باسم - مجلة البحرين الثقافية
ص.ب: 3232 - مملكة البحرين

داخل البحرين
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً

الوطن العربي
للأفراد: 12 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

جميع دول العالم
للأفراد: 15 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

ثمن النسخة

البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ عمان ريال
قطر 10 ريالات - الكويت دينار
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
سورية 40 ليرة - لبنان 2000 ليرة
الجزائر 10 دنانير - اليمن 40 ريالاً
ليبيا دينار - المغرب 10 دراهم
تونس دينار - السودان 30 جنيهاً
سائر الدول العربية 3 دولارات أو ما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

Contents

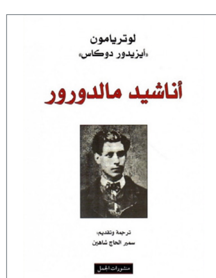
المحتويـــــات

البحرين الثقافية - المجلد 29 - العدد 108 - أبريل 2022


4 <


97 <


125 <



153 <


175 <

الثقافة في مواجهة "التفاهة"!



هالة محمد جابر الأنصاري ◘

هل يمكن للثقافة أن تواجه غزوة التفاهة؟ سؤال يطرح نفسه في ظل تسيّد "ثقافة" التفاهة باقتحامها الفجّ لحياتنا، ونحن نفتقر إلى سُبل الحماية من تعقيداتها وتشكّلاتها المتسارعة والمربكة لحركة العقل نحو البناء المعرفيّ، بجوانبه الإبداعية المحصّنة بالمفاهيم والقيم الثقافية، والنظم الثقافية التي تزوّد المجتمعات بجرعات القيم والمبادئ لترتقي بأدائها الجمعيّ وبسلوك أفرادها وقدرتهم على التمييز بين الغثّ والسمين، والصالح والطالح، في مواجهة انفلات الحرّيات، وخواء العطاء من أيّ جديد، وبحسب ما تقرّه المفاهيم المشوّهة التي تأتي بها موجات التفاهة.

إن التفاهة غدت نظامًا بأسلحة دمار شامل، ينفذ

◘ عضو مؤسّس، دارة الأنصاري للفكر والثقافة، مملكة االبحرين

إلى كلّ مفاصل الحياة بميادينها المختلفة؛ من فكر، وثقافة، واقتصاد، واجتماع، وتعليم، ويعمل نظامها -ببساطة- على تسليع أيّ شيء، مضخّمًا بالتالي حسابات الربح والخسارة في كلّ مجال إنسانيّ، ما تكون نتيجته -في الغالب- خسارة البشرية لرأس مالها الثقافيّ – الحضاريّ. فيكون للمعرفة سعر، وللخبرة الضيّقة الجزئيّة شأن، وتضيع بوصلة الإبداع، والابتكار، والقدرة على تمييز الكفاءات والمواهب، ليدخل المجتمع في مرحلة أشبه ما تكون بالشلل الفكريّ لمنتجي المعارف الإنسانية؛ من علماء السياسة، والاجتماع، والاقتصاد، والمفكرين، والمؤرّخين، ودارسي الفلسفة، الذين هم على الصفوف الأمامية في هذه المواجهة الثقافية/القيميّة، وأول ضحاياها! ويتزايد في مقابل ذلك أصحاب التكسّب السريع ومشاهير التهريج.

وفي ظل تفشّي مظاهر التفاهة التي تتفاوت تأثيراتها بين مجتمع لآخر، يطلّ سؤال آخر: من منّا مسؤول عن تفكيك هذه الثقافة المعادية التي تستنزف رأس المال الثقافيّ والمعرفيّ، وتشجّع على الاستهلاك المؤدّي إلى الهلاك، والمؤذِن بخراب العمران؟ هل هي المؤسّسات التعليميّة/الأكاديميّة، أم التنظيمات الثقافية والفكرية والمدنيّة؟ أم كلّ ما ذكر من المؤسّسات التي عليها أن تراجع ذاتها وتقيّمها، بكلّ مفردات تلك الذات، من لغة خطاب ومنهجيّات عمل؛ لمعالجة الضرر، ومن قدرة على الاستشراف، بعين متبصّرة، لمستقبل الوقاية من مخرجات ثقافة التفاهة وملوّثاتها التي تخترق بسهولة شديدة محاولات الصدّ لقدرتها الغريبة والعجيبة على تكرار التجارب، وتحويل الإنتاج المعرفيّ إلى تفريخ مجانيّ، لا يسمن ولا يغني من جوع. فتصاب الأمّة بالهزال الثقافيّ والوجع المزمن من الانهزام أمام غزو التفاهة بضرباتها المتواصلة.

ويكرّر المحلّلون وصفاتهم العلاجية التي تركز على ضرورة رفع مستويات العملية التعليميّة، لتكون مخبرًا للعقل المستقلّ والحرّ، الذي لا يزال مكبّلًا بقيود الحفظ والنقل "الببّغائيّ"،

وهي وصفة لا نختلف عليها، بشرط أن تستعيد المؤسّسات التعليميّة مكانتها، ويستوعب القائمون عليها أنّ مصنعها هو أولى محطات التكوين الفكريّ للفرد، ليتسلح بدوره بما يلزم من قدرات ومهارات تعيد ثقته في ضرورات التفكير النقديّ، لا النقليّ، وهذا أمر لن يتحقق إلا بإعادة النظر في ما تقدّمه تلك المؤسّسات من مضمون.

ويقترح بعض المفكرين، للنجاة من طوفان التفاهة، بأن تعود مناهج الفلسفة إلى المدارس، التي إن أُحسن اختيار موضوعاتها، فمن المؤمّل لها أن تُسهم في التحرّر من قيود الفكر السطحيّ؛ بتعميق حصيلة المعارف والعلوم التي يكتسبها طالب العلم، وبانفتاحه على العلوم الإنسانية، بتفرّعاتها الإبداعية والفلسفية، ليحلّ الشغف محلّ التعليم الأصمّ والآلي، الهادف -فقط- إلى حصول المتعلّم على الوظيفة، وإن كانت هدفًا مشروعًا للعيش الكريم، إلا أنه يفتقد لذة وقيمة استشعار الهدف الأسمى من رحلة البحث عن الذات، وضرورات التفكير المستقل القادر على صنع أثر وتأثير، وترك بصمة ذات قيمة على حياة الآخرين.

ولكن لن يتحقق ذلك، إلا بعودة الروح للحركة الفكرية والثقافية والنقدية الجادة، بما تمتلكه من وسائل فعّالة لتجنيب الشخصية الجمعيّة إفرازات حركة التفاهة بتنظيماتها الهشّة، فتستبدل أدواتها المفرِّخة للّغْو، والحَشو، والوهم، والانغلاق على الرغبات والمصالح الآنية، لتُعاد تسمية الأشياء كما يجب لها أن تكون. وهذا لن يحصل إلا بالدور الفاعل للنخب لمواجهة عواصف التفاهة، بحشد الفكر والخبرات لترجيح كفّة الاخضرار والتنوّع، على كفّة التصحّر والجفاف المعرفيّ، من خلال تكثيف الإنتاج الأدبيّ، والبحث العلميّ، والإبداع الفكريّ، والعطاء الثقافيّ المستقلّ والمسؤول، والعمل على إرساء تقاليد جديدة للتأثير على الرأي العام، وقيادته؛ لنتسلّح بالحدّ الأدنى من العتاد الفكريّ في معركة التحضّر، التي لا تحتمل أيّ تأجيل -كما تنبّه له أطروحات المفكّر د. محمد جابر الأنصاري- والتي لن نتقن النزال فيها إلا عند كسب رهان دحر التفاهة.

فاروق حسني في معرضه الثاني في مملكة البحرين:
لوحات نابضة بالألوان وبالحياة بلغةٍ تجريدية حرة



يعدّ الفنّان فاروق حسني من أبرز أعلام الفنّ التشكيلي المعاصرين في الوطن العربي. وخلال مسيرته الإبداعية الطويلة، أنتج أعمالًا مهمّة عرضتها كبرياتُ دور الفنون، والمتاحف، والمؤسّسات الثقافية العربية والعالمية. هو فنّان عالميّ بمعيار الفن، ينتمي إلى دوائر فنية متّسعة، ولكنّه يبقى دائمًا فنّانًا مصريًا وعربيًا، يعمل على نشر ثقافة وفنّ بلا قيود، ولذلك كان -باستمرار- فنّانًا لا يتهيّب من التجديد؛ حرًّا، ومبدعًا، وأصيلًا.

ومن هنا جاء افتتاح معرضه الثاني في مملكة البحرين مؤخّرًا، بالتعاون مع بحرين جاليري، ومركز الفنون، وبحضور الفنّان ومعالي الشيخة مي بنت محمد آل خليفة رئيسة هيئة البحرين للثقافة والآثار، وعدد من المسؤولين والفنانين والمهتمّين، ليعكس جانبًا من تجربته الفنية الطويلة والغنية بالإبداع.

◘ هيئة التحرير | صورة افتتاح معرضه الثاني في مملكة البحرين



▫ الفنّان فاروق حسني

وضمّ المعرض خمسة وأربعين عملًا فنّيًا، بأسلوب تجريديّ طالما تميّز به الفنّان، بالإضافة إلى عدد من أعمال مستوحاة من أعماله التجريديّة، نفّذها النحّات البحريني خالد فرحان.

ولذلك، فإن هذا المعرض يعدّ ثمرة من ثمار هذه الإبداعات الممتدة زمنيًا، والمرتبطة بعمق ثقافته على صعيد الفكرة والرؤية، من خلال استخدام الأشكال، والألوان، والرموز، وتبسيط هذه الأشكال، لتكوين العمل الفني، والوصول إلى الموضوع. فجاءت لوحاته نابضة بالألوان والأشكال وبالحياة في ذات الوقت، باستخدام لغةٍ تجريدية حرة، يسهل استيعاب دلالتها، وقراءتها، واستكناه رمزيتها، خاصة أنّ فاروق حسني يعدّ من أبرز روّاد هذه المدرسة على الصعيد العربيّ. فقد تميزت لوحاته المعروضة في معرضه الثاني في مملكة البحرين، برمزية الخطوط، والإيماءات المشحونة بروحانية غير خافية، وبموسيقى لونية تأخذ المتلقّي إلى عوالم تحمل ثقافة غنيّة بالألوان، تجمع بين تداعيات حسّية وانطباعية في بعض الأحيان، لتخلق واقعًا موازيًا للحقيقة بعفويّتها وألوانها.

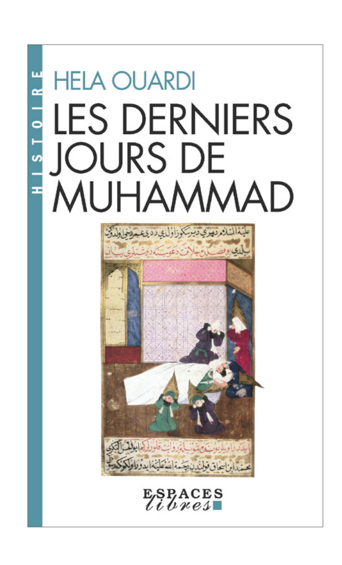
يقول الفنّان والناقد المصري الدكتور صبحي


2017



الشاروني عن تجربة فاروق حسني الفنية: "يعايش فاروق حسني الفنّ كعنصر جوهري لبقائه، وكحالة تُثري جانبه الروحي. إن الإلهام التصويري الشاعري لفاروق حسني يمتد في تركيبات حرة، ويعدو خلف المشاعر التي تتجسّد في ومضات وطبقات من اللون، ليؤلّف متتاليات نغَمية. فموسيقيّة أعماله تأتي من إيقاع تصويريّ لا يستند للاتجاه التقليديّ (...) إنه التجلّي الظاهري للترقّي الروحي والنضج للفنّان".

وفي ردّه على سؤال للفنانة التشكيلية البحرينيّة شريفة يتيم: "تُسقط انفعالاتك بلغة التجريد والتعبير اللونيّ على اللوحة التي تثير في النفوس حالاتٍ من الدهشة والسؤال.. فكيف يمكن أن توصل هذه الانفعالات، وما تودّ التعبير عنه للمتلقّي العادي؟". يقول: "إن كثافة المعرفة، وعمق الاطلاع على شتّى الفنون، لهُ الدور الأكبر في قراءة اللوحة الفنية التجريديّة. فالمدرسة التجريديّة لم تأتِ من فراغ، كما أنّ الفراعنة الأوائل، عبر تجريد الكتـل في أعمـالهم، وإسـقاط الرموز عـليها -كـما نـرى في المـسلّة المـصرية، ومجسّـم أبي الهـول- قـد مـارسوا عـملًا رمـزيًّا وتجـريديًّا".



الباحثة الدكتورة هالة الوردي:

الحقيقة هي عدوّتي اللّدود
وكل خطاب يدّعي أنّه يجسّدها يتحوّل إلى آلة قمع

حاورها: سليم مصطفى بودبوس ◘

الأكاديمية والباحثة التونسية هالة الوردي، ثاني امرأة عربية تشغل كرسيّ الأكاديمية الملكية في بلجيكا للعالم الفرنكفوني، وقد كانت على دراية مسبقة بتلك العاصفة من الجدل، وربّما الخطر، حين ولجت بكتبها مناطق محظورة ومحفوفة بالمخاطر. فمع صدور كتابها «أيام محمّد الأخيرة» عن دار ألبان ميشال سنة 2016م، ثمّ كتابها «الخلفاء ولعنة فاطمة»، فكتاب «تحت ظلال السيوف»، غدت هالة الوردي محلّ اهتمام أكاديمي وثقافي وإعلامي بسبب محاولتها إعادة قراءة الحقبة الأولى من تاريخ الإسلام، وتسليط الضوء من جديد على حقائق ووقائع لا تزال محلّ نقاش، حول شخصيّة الرسول محمّد (ص) وعلاقته بمن معه، ولا سيما في أخريات أيّامه. ولمزيد إلقاء الضوء على أفكارها كان معها هذا اللقاء.

◘ كاتب من تونس مقيم في مملكة البحرين

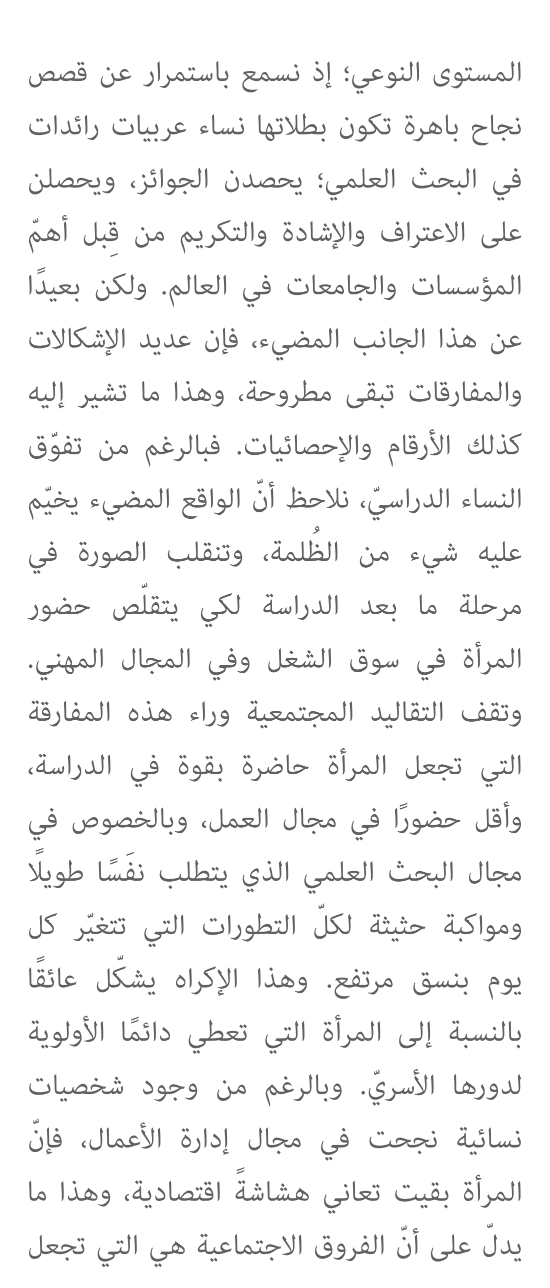


◘ الباحثة الدكتورة هالة الوردي

عتبـات

• خلال زيارتِك إلى مملكة البحرين، توقّفتِ في مركز الشيخ إبراهيم آل خليفة عند "محنة الباحثات العربيات". فما أبرز التحدّيات التي تواجهها الباحثة العربية؟ وكيف يمكن تجاوزها؟

أعتقد أن الباحثات العربيات نجحن فعليًّا في تخطّي العديد من العقبات، والدليل على ذلك التطور الهائل في وضعيّتهن المهنيّة. وهذا الحضور العلمي البارز للمرأة العربية لا يتجلّى فقط على المستوى العددي الكمّي، بل أيضًا على



المستوى النوعي؛ إذ نسمع باستمرار عن قصص نجاح باهرة تكون بطلاتها نساء عربيات رائدات في البحث العلمي؛ يحصدن الجوائز، ويحصلن على الاعتراف والإشادة والتكريم من قِبل أهمّ المؤسسات والجامعات في العالم. ولكن بعيدًا عن هذا الجانب المضيء، فإن عديد الإشكالات والمفارقات تبقى مطروحة، وهذا ما تشير إليه كذلك الأرقام والإحصائيات. فبالرغم من تفوّق النساء الدراسيّ، نلاحظ أنّ الواقع المضيء يخيّم عليه شيء من الظُلمة، وتنقلب الصورة في مرحلة ما بعد الدراسة لكي يتقلّص حضور المرأة في سوق الشغل وفي المجال المهني. وتقف التقاليد المجتمعية وراء هذه المفارقة التي تجعل المرأة حاضرة بقوة في الدراسة، وأقل حضورًا في مجال العمل، وبالخصوص في مجال البحث العلمي الذي يتطلب نفَسًا طويلًا ومواكبة حثيثة لكلّ التطورات التي تتغيّر كل يوم بنسق مرتفع. وهذا الإكراه يشكّل عائقًا بالنسبة إلى المرأة التي تعطي دائمًا الأولوية لدورها الأسريّ. وبالرغم من وجود شخصيات نسائية نجحت في مجال إدارة الأعمال، فإنّ المرأة بقيت تعاني هشاشةً اقتصادية، وهذا ما يدلّ على أنّ الفروق الاجتماعية هي التي تجعل

النجاح النسائي، علميًّا كان أو اقتصاديًّا، حكرًا على النخبة المرفّهة، وهذا ما يجعل كذلك تعميم التجارب الناجحة أمرًا صعبًا. كما نلاحظ أنّ التغطية الإعلامية لنجاح العالمات العربيّات يبقى محتشمًا ومناسباتيًّا؛ إذْ لا يقع تسليط الضوء عليهنّ والتعريف بهنّ إلّا في تواريخ احتفالية بعينها، كاليوم العالمي للمرأة. وهذا الاحتفاء سلاح ذو حدّين، لأنّه يكرِّم، وفي الوقت نفسه يهمِّش؛ فعادة ما تُقدَّم هذه النجاحات بشكل إراديّ أو لا إرادي كحالات استثنائية غير قابلة للتعميم. وهذا البروز الموسمي للباحثة العربية الناجحة يجعلها غائبة حاضرة، ولا يمكنها الظهور كنموذج يمكن الاقتداء به، فتبقى في الذهنية الجماعية حالة شاذّة تُحفظ ولا يُقاس عليها.

• بمجرّد الاطلاع على سيرتك العلمية والأكاديمية، يتساءل كثيرون: ما الذي جعل الباحثة هالة الوردي تعدِل فجأة عن بستان الأدب وجماليّات الرواية والشعر، تحليلًا وتأويلًا، وتعرّج إلى ميدان التاريخ الإسلامي وفِخاخ الحقبة الأولى منه؟

هناك جانب شخصي يقف وراء هذا المنعرج في حياتي. فلقد أكملت دراساتي الأكاديمية ومسيرتي المهنية باكرًا جدًّا، وحين تحصلت على أعلى رتبة في الجامعة، شعرت بأنّني ما زلت "شابّة صغيرة" عندي طاقة وحبّ اطلاع يجب أن أستغلّهما في بحث جديد، أو حتى في مهنة جديدة. فكّرت أوّلًا في دراسة الطب، ولكنني رأيت بأمّ عيني معاناة أصدقائي الأطباء عندما كانوا طلبة، لذلك فكّرت مليًّا وتخلّيت عن هذه الفكرة المجنونة، ثم قرّرت أن أعود إلى "الحب الأول"، وهو الأدب العربي الذي ابتعدت عنه بحكم تخصّصي، وقلتُ لنفسي ربما عليّ استغلال تمكنّي من اللغتين في ترجمة بعض الكتب من العربية إلى الفرنسية. ولكن وأنا أفكر في "المنعرج"، شاءت الأقدار أن أكون في سبتمبر 2012م شاهد عيان على هجوم إرهابي تعرضت له السفارة الأمريكية بتونس، بسبب فيلم وثائقي يسخر من نبيّ الإسلام، نُشر على اليوتيوب قبل أيام من تلك هذه الحادثة التي كانت بالنسبة إليّ بمثابة الإشارة.. وقلت لنفسي سوف أنكبّ على قراءة كتب السِّيَر والمغازي حتى أتعرّف إلى الرسول (ص) جيّدًا، وأفهم لماذا يتسبّب في ردود فعل متطرّفة من الجانبين: من جانب من يسخر منه بشكل

«من الخطأ الاعتقاد بأنّ تاريخ الإسلام مجال محنّط مليء بالغبار»

فظيع، ومن جانب من يدافع عنه بصورة شرسة تصل إلى حدّ الإجرام. لذلك أردت أن أعرفه مليًّا، بعيدًا عن الجدل والضوضاء، وأن أكوّن عنه صورة شخصية إنسانية عبر قراءة كتب التراث. وتدريجيًّا تحوّل مشروعُ القراءة إلى مشروع كتابة. ظاهريًّا، يبدو للملاحظ أنّني خرجت من مجال تخصّصي، لكنّني في واقع الأمر، واصلت العمل النقدي الذي مارسته منذ سنوات على نصوص الأدب والحضارة الفرنسية.

ولي في هذا الأمر قناعة شخصيّة، وإن تعدّدت اللغات، فالنصّ واحد.

• قد لا يوجد فرق جوهري بين المجالين؛ فكلاهما حفر وبحث وإعمال للمنهج، لكنْ يوجد منعرج كبير في مسيرتك العلمية والمهنيّة، بصفتك باحثة أكاديميّة؛ فهالة الوردي بعد سنة 2016م، تاريخ صدور أوّل كتبها (أيّام محمّد (ص) الأخيرة)، ليست كما هي قبل ذلك التاريخ!

أعتقد أنني لم أتغيّر كثيرًا. كلّ ما يمكن أن أقوله (أو بالأحرى أن أتمنّاه) هو أنّ هناك نوعًا من النضج الفكري يجعلني اليوم واعية تمام الوعي بحجم جهلي؛ فهذا المجال الجديد الذي أبحرتُ فيه مجال صعب ومكلّف، يتطلّب المثابرة والدراسة المستمرّة، والاطّلاع على ما هو جديد. وعلى عكس ما يمكن أن يتصوّره البعض، فإنّ هذا المجال ليس راكدًا البتّة؛ إذْ كلّ يوم يأتي بالجديد، وأنا حاليًا أتابع بشغف كبير الإصدارات التي تخصّ الحفريّات التي تجري الآن في المملكة العربية السعودية، وهناك حقًّا اكتشافات مهمّة كفيلة بالدفع إلى إعادة كتابة التاريخ الأول للإسلام. فمن الخطأ الاعتقاد بأنّ مجال تاريخ الإسلام مجال محنّط مليء بالغبار، فهو مجال حيويّ جدًّا، يتقدّم بخطى ثابتة، وسيفتح أبوابًا كانت موصدة بإحكام منذ قرون.

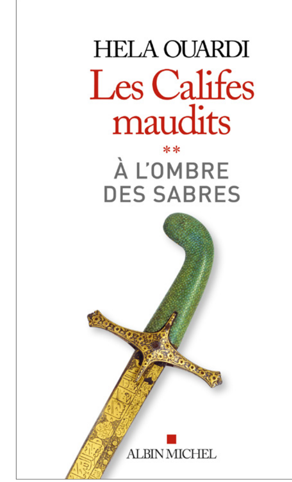
في المنهج والأسلوب

• ما أبرز سِمات المنهج في مقاربة هالة الوردي للمدوّنة التاريخية الضخمة التي اشتغلت عليها؟ وما الأدوات التي ساعدتها على تفكيك تلك النصوص، بالرغم ممّا فيها من فخاخ؟

لا أدّعي استعمال أدوات جديدة في تحليل

النصوص، ولكن يمكنني أن أدّعي شيئًا من التجديد في طريقة صياغة المعلومة وتقديمها، وهذا ما سأتحدّث عنه لاحقًا. فمدوّنة التراث الإسلامي (لا أعتقد أنها تاريخية، كما قلتَ، بالمعنى العلمي للكلمة) هي فعلًا ضخمة، والباحث لديه الآن طبعات محقّقة ممتازة لا يمكنه الاستغناء عنها، وفيها تعليقات وإحالات ثمينة جدًّا تسهّل بشكل كبير عملية البحث، وتُجنّبنا الوقوع في الفخاخ، وتمكننا من الاطّلاع بسلاسة على كل الروايات المختلفة التي تخصّ هذه الواقعة أو تلك.

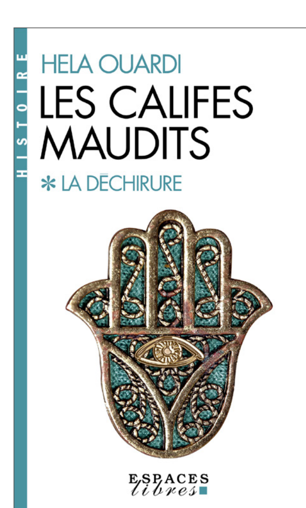
وهنا أكون متأكّدة من أنّ الرواية التي أذكرها عليها شبه إجماع من قبل كل الرّواة والمفسّرين، وبالطبع عندما أقوم بالتّثبت أرجع دائمًا إلى المصادر "الكلاسيكية": سيرة ابن هشام، ومغازي الواقدي، وطبقات ابن سعد، وتاريخ الطبري، وكتب الصّحاح، وغيرها من المصادر "الإجباريّة" بالنسبة لكلّ من يدخل هذا المجال.



• تتعامل هالة الوردي مع متن الحديث، ولا تأبه بسنده، وتبني نتائج على خبر الواحد كما لو كان مُتّفقًا عليه، وتتغافل عن علم الجرح والتعديل. فكيف يجوز ذلك مع متنٍ ينتمي إلى ثقافة شفهية لها قوانينها، ولم يُدوَّن إلا بعد عقود وفي سياقات سياسية وثقافية بعينها؟

السؤال الذي تفضّلت به في غاية الأهمية؛ لأنه يمكّنني من تقديم توضيح أعتقد أنه سيكون مفيدًا جدًّا. خلال دراستي للمصادر الإسلامية، اهتممت كثيرًا بسند الحديث، وبمتنه، ولم أقتصر على ذكر الخبر الواحد، بل بالعكس؛ حرصت على أن أذكر الروايات المتّفق عليها، والدّليل على ذلك هوامش كتبي، حيث أضع لكل رواية أو خبر مصادر عدّة مختلفة. لكن بما أنني لا أتوجّه إلى المتخصّصين في الدراسات الإسلامية، فإنّني حاولت ألّا أغرِق المعلومات التي أقدّمها في تفاصيل "تقنيّة" لا تهم القارئ غير المتخصّص الذي أتوجّه إليه بالأساس. لذا قمت بعملية غربلة تقدّم الخبر دون الغوص في إشكالات السند، وهذا لا يعني أنني لم أقم

بهذا العمل الشاقّ في "كواليس" كتبي. لكن، وهذا اختيارٌ تواصليّ، اختزلتُ هذا العمل وتركته للهوامش حتى تكون النتيجة النهائية كتبًا ذات أسلوب سلس في متناول القارئ "العادي". كما أودّ هنا تقديم دليل آخر على عدم صحة "الاتّهام" الذي ذكرتَه في سؤالك؛ فقد كان حرصي على تقديم الروايات المتفق عليها بالغًا، إلى درجة أنّني كثيرًا ما أذكر الأخبار التي يتّفق بشأنها، لا الرواةُ السنّة فحسب، بل وتلك التي يتفق فيها أيضًا السنة والشيعة. وقد كانت لي في هذا المنهج قناعة راسخة، وأعتقد أنها منطقيّة نوعًا ما. فلو اتفق المذهبان على رواية معيّنة، فهذا مؤشر على أنّ فيها جانبًا كبيرًا من الصحّة، أو على الأقل من المصداقيّة. ومن جانب آخر، حتّمت عليّ النزاهة العلمية واجب تخصيص بعض الروايات والأخبار النادرة وغير المتفق عليها بتعليق منفرد أُثير فيه الطبيعة "الغريبة" للخبر، وفي الوقت نفسه ألفت انتباه القارئ إلى وجود معلومات في كتب التراث الإسلامي تدعونا إلى التساؤل؛



فنحن مع هذه الكتب لسنا أمام كتلة متجانسة من النصوص والروايات علينا التسليم بها، بل نحن نمشي - كما ذكرت أنتَ - في حقل مفخّخ، تكون الحقيقة فيه أفقًا يبتعد كلّما تقدّمنا. وهذا ما يدعونا إلى التمسك بالمنهج النقدي الذي يحمينا من السقوط في هذه الفخاخ.

• يرى بعض النقاد أنّ تحليل الخطاب لا ينحصر في حدود النص فقط، ولا في تاريخيّته، ولا في كيفية تفاعل المتقبّل معه، وإنّما هو مشروط بها جميعًا. في حين اكتفت هالة الوردي بقراءة النص وتفكيكه، مُتجاهِلة العوامل الموضوعيّة لتشكُّلِه وغاياتِه. فما تعليقك؟

مع الأسف، هذا الرأي النقدي، واتهامي "بتجاهل" العوامل الموضوعية لتشكّل النص وغاياته، هو ادّعاء ظالم، وإنْ دلّ على شيء، فهو يدلّ على أنّ أصحابه لم يقرأوا كتبي. فمن بين الأسس التي اعتمدتُها في تفكيك النصوص: أخذ ظروف كتابتها بعين الاعتبار، والغاية منها. وكثيرًا ما

أذكّر القارئ، وأنا أعلق على خبر أو رواية أو تفصيل ما، بأنّ ما نقرأه ليس إلّا مرآة لصراعات سياسية تخصّ الفترة التاريخية التي دوِّنت فيها كتبُ التراث الإسلامي، وليست لها فعليًّا علاقة بتاريخ الإسلام الأول. وأعطي مثالًا بسيطًا: عندما أتحدث عن مكانة أسامة بن زيد عند الرسول (ص)، وألفت انتباه القارئ إلى مبالغة كتّاب السنّة في وصف تعلّق الرسول (ص) به (إذ كان يُدعى "الحِبّ بن الحِبّ")، وللقول بأنّ زيد بن حارثة وابنه أسامة كانا يحظيان بالمرتبة نفسها لدى الرسول (ص)، وهذا طبعًا ما يدلّ على أنّ كتابة التاريخ الأوّل للإسلام خضعت لاعتبارات حتّمتها الصراعات الداخليّة التي عاشها المجتمع الإسلامي في القرن الثاني للهجرة.
فهذه الكتب لا تخلو بتاتًا من تصفية الحسابات السياسية.

• أكثر من ناقد أشاد بجرأتك البحثية، وعاب عليك الانتقائية والقراءة الآيديولوجيّة المسبقة، حتى غدت صورة النبيّ محمد (ص) في كتابك صدى لبحوث استشراقيّة غير مجهولة الغايات. فكيف تعلّقين على هذا النقد؟
اعتبر أنّ هذا الاتهام في غاية الخطورة، وأستغرب فعلًا استسهال بعضهم رشق غيرهم بمثل هذه التهم الباطلة، وهي باطلة بالنسبة إليّ لأسباب عدّة سأبيّنها.
أوّلًا: هي اتّهامات بلا دليل. ففي أيّ موطن من كتبي تجلّت "انتقائيّتي" أو تبيّن "موقفي الآيديولوجي" المزعوم؟ فالبيّنة على من ادّعى! وحاولتُ في العديد من المرّات أن أدعو إلى مناظرة فكرية (الدّعوة لا زالت مفتوحة) حتى أبيّن بطلان هذا الادّعاء.
ثانيًا: اتّهام أبحاثي بأنها امتداد لبحوث استشراقية ذات غايات مريبة؛ سَقْطة أخلاقيّة، فيها طعن لنزاهتي ولشرَفي العلميَّين. كما أنّ هذا الاتّهام يدلّ على جهل مخيف مركّب: جهل بأعمالي، إذ إنّني لا أعتمد إلّا على التراث الإسلامي، وجهل بالبحوث الاستشراقية نفسها التي قدّمت خدمات جليّة للفكر العربي الإسلامي وعرّفت به؛ فلولا بعض المستشرقين لبقيت أعمال ابن خلدون وابن رشد منسيّة تمامًا.
إنّ هذه الاتهامات هي التي تنطبق عليها صفة الانتقائية وتغليب الآيديولوجي على العلميّ، وهي لذلك لا تعيبني، بل تعيب من يلقي بها جزافًا، فهي تخرجه في أحسن الحالات في صورة جاهل محدود الفهم والمعرفة، وفي

أسوأ الحالات في صورة كاهن من العصور الوسطى يشتغل لحساب محكمة التفتيش؛ يطارد الساحرات والقطط السوداء.

• تميّزت مؤلفاتك بأسلوب شائق ولغة قصصية متينة، حتّى تساءل كثيرون: أرواية تاريخية تكتب هالة الوردي أم سردًا تاريخيًّا ملتزمًا منهجيّاتٍ بحثيّة دقيقة؟ ألا يقلّل هذا الأسلوب من القيمة العلمية لما يمكن أن تَصِلي إليه من نتائج؟

بالطبع لا؛ فالأسلوب السّردي لا يتنافى أبدًا مع الجدّية العلمية والدقّة في البحث. فأنا أعتبر السرد منهجًا يقدّم المادة التاريخية في شكل منتظم يراعي التسلسل الزمني للأحداث، ويعيد ترتيب الروايات المبعثرة الواردة في كتب التراث الإسلامي. وهنا يؤسفني - مرة أخرى - أن أقف عند جهل بعضهم، الذين لا يفرّقون بين الرواية كجنس أدبيّ، والسرد كمنهج في كتابة التاريخ، وهذا ما انتبه إلى أهميته أبرز فلاسفة ومؤرخّي القرن العشرين، حتّى أنّ المفكّر الفرنسي المعروف "بول ريكور" كتب: "السرد هو حارس الزمن". كما أنّ السّرد ليس بالضرورة رواية يلعب فيها الخيال دورًا. وأنا لا أقدّم في مؤلّفاتي معلومات أو تفاصيل من نسج خيالي؛ كلّ شيء موثّق في كتب التراث الإسلامي التي هي بنفسها (والجميع يعرف ذلك) تخلط بين الأسطوريّ والتاريخيّ.

ولكن هل لدينا غيرها للحديث عن فترة تأسيس الإسلام؟ الإجابة لا. فكل ما عندنا حاليًا ليس إلّا روايات شبه تاريخية ممزوجة بالأسطورة، كُتبت بعد ما لا يقلّ عن قرن ونصف من الأحداث التي "توثّق" لها. ومن جهة أخرى، اختياري للأسلوب السردي فيه بُعد "بيداغوجي" يشغلني فعلًا، أريد من خلاله إبلاغ المعلومة بطريقة سهلة إلى القارئ غير المتخصّص، وهذا التبسيط (لا التّسطيح) لا يجعلني أتنازل عن مقوّمات البحث العلمي الجادّ.

فلو كانت كتبي روايات تاريخية "مسلّية" لما وُجدت فيها هذه البيبليوغرافيا وهذا الكمّ الهائل من الهوامش والمراجع!

في المحتوى

• أكّدتِ في أكثر من مقام أهميّة العودة إلى قراءة التّراث، وتعميق البحث فيه. فما الجدوى من ذلك في عصر التقدم التكنولوجي والاقتصاد المعرفي؟

التقدم التكنولوجي والمعرفي حليف لتجديد قراءة التراث.

فهو يضاعف إمكانيّتنا، ويربحنا وقتًا ثمينًا. فلولا الرّقمنة وتطوّر تكنولوجيا المعلومات لما استطعتُ الغوص في هذا الكمّ الهائل من الكتب والمصادر! كان لديّ إحساس بأن فيلقًا كاملًا من الباحثين كان يشتغل معي، في حين أنّ الحاسوب كان وحده يساعدني.

يمكن أن يبدو لك أنني لم أفهم سؤالك أو تجاهلته عن قصد. في الحقيقة، ليس الأمر كذلك. فأنا، من خلال هذه الملحوظة الجانبية، أردت أن أبيّن أنّ التقدم التقني، مهما كان، ليس إلا تقدّمًا في الأدوات، لا تقدّمًا في الفكر والتعبير؛ فهل ألغى اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي الرّسم التشكيليّ؟ من الأكيد لا، لأنّ مهمّة الرسم التشكيليّ ليست فقط تقليدًا وفيًّا للواقع كما هو، بل هو تعبير شخصي عن نظرة ما إلى هذا الواقع.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى التراث والبحث فيه؛ فكل فترة تاريخية تحتاج إلى إعادة قراءة الماضي، وإعادة كتابته من منظورها هي، وذلك بحثًا عن إجابات لأسئلة معاصرة؛ فمثلًا: لمّا كتب علي عبد الرازق كتاب "الإسلام وأصول الحكم"، كان ذلك من منطلق واقعه السياسي، أي فترة ما بعد سقوط الخلافة العثمانية. فالغوص في الماضي يمكن أن يعطينا مفاتيح لفهم الحاضر. وهذه حقًّا مفارقة يكون فيها الرجوع إلى الوراء شرطًا من شروط التقدّم، لكن شريطة أن نكون مسلّحين بالفكر النقدي، حتى لا يكون هذا الرجوع مبنيًّا على التقليد الأعمى، بل على استخلاص الدروس، والحرص على عدم تكرار الأخطاء نفسها.

”الرجوع إلى الوراء شرط من شروط التقدّم“

• هالة الوردي تلجين مبحثًا قديمًا متجدّدًا، سبقتك إليه قاماتٌ عربيّة متخصّصة في مجالها، كالدكتور محمّد الطالبي، والدكتور هشام جعيّط. ففيمَ اختلفت هالة الوردي عن هؤلاء؟ وما الإضافة التي تأملها بعد كلّ تلك الجهود؟

من الأكيد أنّ ما أقدّمه من محاولات للفهم والتأليف ليس بالجديد على الإطلاق؛ فبالرغم من الضغوط التي مورست دائمًا على الفكر النقدي الحرّ في العالم العربي الإسلامي، فإنّه بقي حيًّا، وتغذّى نوعًا ما من هذا القمع الذي

أصبح مستفزًّا، لا عائقًا. وقد كنت دائمًا معجبة بشجاعة العديد من الباحثين والمفكرين الذين دفعوا أحيانًا ثمنًا باهظاً لجرأتهم. وفي الحقيقة، سؤالك صعب للغاية، لأنه ليس بإمكاني تحديد الإضافة التي قدّمتُها، فهذا الأمر موكول إلى القارئ. كل ما يمكن أن أتحدث عنه هو طموحي. فأنا أودّ فكّ العزلة عن كتب التراث الإسلامي، وترغيب الناس في قراءتها واكتشافها بأنفسهم. فقد لاحظت أنه توجد عملية وضع يدٍ عليها (من قبل الفقهاء وكذلك من قبل المتخصّصين في الدراسات الإسلامية)، وفي الحقيقة طموحي هو وضع كتب التراث الإسلامي على قارعة الطريق، حتى أحفز أكبر عدد ممكن لقراءتها، وتشكيل رأي فردي، بعيدًا عن القوالب الجاهزة التي يسوقها بعض رجال الدين، وبعيدًا كذلك عن الأسلوب الأكاديمي الصّعب والمملّ، الذي لا يفهمه إلّا المتخصّصون، وهو بذلك لا يخرج من أسوار الجامعة ولا يؤثّر في الواقع.

وأعتقد أنّ لي مشروعيّة الحديث عن هذا الأمر، فأنا من داخل الصندوق الأكاديمي، وأعني جيّدًا ما أقول. طموحي الحقيقي يكمن في هذا التمشّي: تجديد الخطاب العلمي حتى يخترق أسوار الجامعة ويصل إلى عموم الناس.

لا أعلم إن نجحت أو ستنجح العملية، لكنّني متأكدة من ضرورة المحاولة.

• "أيّام محمّد (ص) الأخيرة" (2016م)، وتحديدًا في مبحث وفاة الرسول ، هل كانت هالة الوردي تقّدم أجوبة تملك معها الحقيقة بعد بحثها المعمّق، أم كانت تُلقي حجرًا في مياه راكدة، وتطرح نقاط استفهام تقطع بها مع السّائد؟

إجابتي موجودة في نصّ سؤالك.. في اعتقادي أنّ مهمة الباحث ليست تقديم أجوبة، بل إعادة النظر في ما هو سائد، وإعادة تشكيل الأسئلة التي نطرحها على الماضي، أو حتى اقتراح أسئلة جديدة متناغمة مع حاجيات الحقبة التاريخية التي نعيشها.

• أنت تبحثين عن الحقيقة التاريخية حول فترة الإسلام المبكّر من خلال الأخبار في الكتب التراثية، واعتبرتِ أنّ هذه الأخبار ما هي إلا تمثّلات أصحابها لصورة محمّد (ص) ومَنْ حوله. فهل أنّ ما وصلتِ إليه من خلال هذه الأخبار هو أيضًا تمثّلات لا ترقى إلى الحقيقة؟

سأردّ على سؤالك بتساؤل: هل بإمكاننا معرفة

الحقيقة خارج التمثّلات؟ هل الحقيقة أمر موجود بمفرده بعيدًا عن خطاب يشكّلها؟ أنا دائمًا أقارن بين عمل الباحث في الإنسانيّات والباحث في الفيزياء: كلاهما يبحث عن المادة، ولا تعترضه إلّا الأشكال. ولذلك أعتقد أنّ على الباحث أن يتحلّى بشيء من التواضع والواقعية، وألّا يبحث عن الحقيقة كردّ نهائي عن تساؤلاته، بل أن يقوم بعملية تفكيك للتمثّلات، خاصة تلك الخطيرة التي تلبس قناع الحقيقة المطلقة والنهائية، وهذا - في اعتقادي - صلب عملي. فأنا لا أحاول تفكيك التمثّلات السائدة لتبديلها بتمثّلات أخرى، بل لكشف الآليات التي صنعتها لتبرير الواقع، أو لخدمة مصالح، أو لحماية منظومة. إنّ الحقيقة هي عدوّتي اللّدود؛ لأنّ كلّ خطاب يدّعي أنّه يجسّدها يتحوّل، عاجلًا أو آجلًا، إلى آلة قمع. أفقي القيميّ في البحث العلمي ليس الحقيقة، بل الحرية.

• استشهدتِ ببعض الأخبار حول نسب الرّسول محمد (ص)، وجدّه عبد المطلب في قريش.. بما يخالف قانون العصبيّة الخلدوني؟

على العكس تمامًا؛ فمبدأ العصبية القبليّة كان محدِّدًا في نجاح الرّسول (ص) والدولة التي أسّسها. فالكثير يتجاهل معلومة مهمّة تُجمع عليها كتب التراث، وهي أن المرحلة المفصلية في حياة الرّسول (ص)؛ وهي الهجرة إلى يثرب، والتحالف مع الأوس والخزرج، كانت مبنيّة على العصبية القبليّة، إذ إنّ جدّة الرسول سلمى بنت النجّار (وهي تحديدًا أمّ جدّه عبد المطّلب، وزوجة هاشم) كانت خزرجية، وقد كان الخزرج يقولون عن الرّسول (ص) "هو ابن أختنا"، ولا ننسى أنّ عبد اللّه والد الرسول مات ودُفن في يثرب، لأن العلاقة الأسريّة كانت وطيدة بين عبد المطلب وأهل أمّه، وكانت هناك زيارات متواصلة، وهنا نفهم سبب الحفاوة التي استُقْبِل بها الرسول (ص) في يثرب؛ فسكّان المدينة يعتبرونه واحدًا منهم. أمّا بالنسبة إلى علاقة الرسول بقريش، فكل مسيرته تدلّ على قوّة العصبيّة القبليّة؛ ففي بداية الدعوة وقعت ملاحقته والإساءة إليه نتيجة ما كان يعتبره أهل عشيرته انشقاقًا وخروجًا عن عادات القبيلة ونظامها. ولقد فهم الرسول (ص) الدرس. لذلك لمّا دخل مكة منتصرًا بعد سنوات، اختار المصالحة، وقال جملته الشهيرة: "من دخل دار أبي سفيان فهو آمن"، وهو بذلك ضمِن موالاة كلّ قبيلة قريش. لذا أنا متّفقة تمامًا معك، وهذا

ما برهنتُ عليه في عديد المناسبات في كتبي: العصبية القبليّة كانت مفتاح النجاح بالنسبة إلى الرسالة المحمدية. ممكن أن أذكّر أيضًا بما كان يحصل من خلافات بين بني أمية وبني هاشم، ومع ذلك عندما يكون أحد الطرفين في خلاف مع طرف ثالث، يسمّون أنفسهم "بني عبد مناف"، نسبة إلى جدّهم المشترك. فعندما أصبح أبو بكر الصديق رضي اللّه عنه خليفة، غضب أبو سفيان (وهو من بني أمية) واتّجه إلى عليّ والعبّاس (وهما من بني هاشم) وناداهما: "يا ابنيْ عبد مناف.." حتى يذكّرهما بأنهما من العائلة نفسها.

• ألا ترين أنّ إحياء نصوص تقع في منطقة السجال المذهبيّ، وإبرازها على أنّها "حقائق" لا مجرد أسلحة خطابيّة في صراع حادّ، إنّما يزيد في إذكاء الفتنة المذهبيّة بين المسلمين؟

كما بيّنت آنفًا، لم أقدّم شيئًا على أنه حقيقة، بل فعلت العكس تمامًا، أي بيّنتُ أنّ كتابة التاريخ كانت خاضعة لصراعات سياسية، وكان دور هذه النصوص تبرير موقف ذلك الشقّ أو الآخر. وقد حاولت قدر الإمكان إبراز شيء أعتقد أنه حقًّا مأساويّ في الإسلام، وهو أنّ الفتنة الداخلية مزقت جسم الأمّة منذ قرون لأسباب وظروف تاريخية عاشتها الأجيال الأولى من المسلمين، ويدفع ثمنها المسلمون اليوم. فما دخلنا اليوم في حرب علي ومعاوية؟ ماذا يعني لنا هذا الصراع؟ ولماذا ننخرط فيه "غيابيًّا"؟ من العبث – حقيقةً - ألّا يستطيع المسلمون اليوم تجاوز خلافاتهم. فهي خلافات بالية وخارج التاريخ، تجعل منهم دمًى يحرّكها المشعوذون السياسيّون، لأنّ من مصلحتهم تشتيت الصفوف لخلق زعامات وهمية، وأكتفي بهذا القدر. فالقارئ ذكيّ، سيفهم جيدًا ما أقصده...

قبل أنْ نختم

• العديد ممّن خاض غمار هذا المبحث وخرج عن المألوف تعرّض لتهمة ازدراء الأديان. فما الحد الفاصل - في رأيك - بين حرية البحث والتفكير وحريّة الضمير من جهة، وازدراء الأديان من جهة أخرى؟ وهل تعتقدين أنّ بالإمكان الخوض في المواضيع التي صُبِغَتْ بهالة "قدسيّة" دون قيودٍ؟

أعترف بأنّ الطريق صعب ومحفوف بالقيود والمخاطر أيضًا؛ فتهمة ازدراء الأديان أصبحت تهمة سهلة يلقي بها كلّ من يريد إسكات

الفكر النقديّ الحرّ. والمشكل الحقيقي هو أنّ الكثير من الباحثين استبطنوا هذا الإرهاب الفكري، وأصبحوا يمارسون عملية رقابة ذاتيّة تمنعهم من تجاوز بعض الخطوط الحمراء التي حدّدها الآخرون لهم، في حين أنّ الخطّ الأحمر الوحيد الذي يجب على الباحث ألّا يتجاوزه هو خط أخلاقي تحدّده النزاهة العلمية. ومن جهة أخرى، أرى أنّ تهمة ازدراء الأديان التي تصدر من حين إلى آخر، فيها سوء نيّة مفضوح. فالذين يتّهمون بعض المفكرين بازدراء الأديان، لا يرون مانعًا في اتهام الأديان السماوية الأخرى بتحريف نصوصها المقدسة، وكذلك بالشرك أحيانًا.

• سعيتِ إلى تفسير الإرهاب الذي يحدث اليوم، بالبحث عن جذوره في فترة الصراع على الخلافة، ألا ترين أنّ هناك عوامل موضوعية واقعيّة أخرى (كالفقر والجهل وعدم المساواة...) إضافة إلى أيادٍ دولية خفيّة تتحكّم في لعبة الإرهاب باسم الدين؟

هذا أكيد، لكنّني أودّ تعديل التصنيف الذي قمتَ به. فالعوامل التاريخية هي أيضًا موضوعية وواقعية. لذلك أفضّل الحديث عن عوامل قديمة وعوامل معاصرة. أما بالنسبة إلى العوامل التي ذكرتَها (الفقر والجهل وعدم المساواة) فليست هي التي تقف دائمًا وراء ظاهرة الإرهاب. انظر إلى أسامة بن لادن؛ هل كان فقيرًا؟ انظر إلى أيمن الظواهري؛ هل كان هذا الأستاذ في الطب جاهلًا؟ انظر إلى كلّ الأوروبيين الذين قاموا بعمليات إرهابية والتحقوا بداعش؛ هل عاشوا في مجتمعات متخلّفة؟ كلّهم ولدوا وعاشوا في مجتمعات متقدمة تضمن لهم حقوقهم والعيش الكريم، ولو كان الأمر غير ذلك لما رأينا المئات من الشباب يركبون زوارق الموت للوصول إلى هذه المجتمعات الراقية التي تُحترم فيها كرامة الإنسان. علاوة على الظروف السياسية المعاصرة، توجد في الإسلام فكرة سائدة وتصوّر للماضي يجعلان بعض المسلمين يقدّسون العنف، لأنهم يرون فيه تجسيدًا للإسلام الملحميّ المنتصر، ومن ذلك استعمال كلمة فتوحات لوصف الغزوات.

• ما موقف هالة الوردي بعد كلّ ما قرأته بعين الباحثة ورصدته برؤية ثاقبة من الإسلام السياسي؟ وما مصيره بعد جملة من التجارب التي عشناها في العشرية الأخيرة؟

"نحن في قلب عاصفة من التغيّرات"

ختمتَ الحوار بأصعب سؤال، خاصة أنني أتجنّب دائمًا التعليق عن الأحداث السياسية المعاصرة والتعبير عن موقفي، لا خشية من شيء، ولكنّني أعتقد أن الباحث يجب أن يلتزم بنوع من واجب التحفّظ، حتى لا يقع الخلط بين عمله كباحث وموقفه السياسي الشخصيّ؛ فهنا يمكن أن يُتّهم الباحث بتوظيف أعماله لخدمة أجندات سياسية أو لخدمة توجّه آيديولوجي معيّن. كما أنّني لا أستطيع "التكهّن" بما سيجري مستقبلاً، بحكم قربي الزمنيّ من الأحداث؛ فحتّى نفهم جيدًا واقعنا، علينا أن نبتعد عنه قليلًا. وحاليًا نحن في قلب عاصفة من التغيّرات، يصعب علينا السيطرة على وجهتها، أو رؤية ما تحمله إلينا من جديد، وكل ما يمكن أن أقوله هو أن ما يسمّى الإسلام السياسي، يتوزّع في تشكيلات وحركات ما زالت موجودة بقوة في المجتمعات العربية الإسلامية، رغم فشلها الذريع في تجربة الحكم، ورغم كل محاولات اجتثاثها. فقد بيّنت التجارب التاريخية أن عمليّة "قطع الرؤوس" لا تُنهي مثل هذه الحركات الشمولية ولا تضع حدًّا لها فعليًّا، لأنّها حركات لا تتغذّى من العقول المنظِّرة، بل من واقع اجتماعي وسياسي متأزّم؛ لا يلبّي الطموحات، ولا يوفّر الحدّ الأدنى من الحريات الفردية والعامة. فربّما تختفي الحركة عن الأنظار، لكنها تواصل العمل في الخفاء، وتنتظر الظرف المناسب لتطفو على السطح مجدّدًا، تماماً كما حصل في تونس، حيث وقع تشتيت هذه الحركة لعقدين، وبين عشية وضحاها سنة 2011م رجعت كقوة سياسية منظمة، انقضّت على الحكم بسرعة البرق. ومادام الدين هو العنصر المهيكل للمجتمع، فإنّه ستوجد دائمًا حركات سياسية ستسعى لتوظيفه، لأنه حقيقة يشكل نقطة ضعف عند الكثيرين، وهذا ما سيجعلهم دائمًا فريسة سهلة لكل المغامرين الذين يريدون الوصول إلى الحكم وجمع الغنائم.

بين العُصبة "الإثنيّة" والعصبيّة "القَبَلية"

أ.د. فردريك معتوق ◘

يصاب القارئ المُلزَم بالسّباحة بين المنهجين الأنتروبولوجي والسُّوسيولوجي -عندما يتعلَّق الأمر بالمجتمعات التقليدية- بحَيْرة نظرية حقيقية عندما يُصرّ المنهج الأوَّل على اعتماد مفهوم الإثنية، فيما يتمسّك الثاني بمفهوم القَبَيلة عند تطرُّقهما لموضوع يبدو له واحدًا؛ فيختلط عليه الأمر بحيث يجد صعوبة في التَّمييز بينهما. فما الفرق بين الإثنية والقبيلة؟ وأيُّهما الأدقّ؟ ولِمَ عُدِم التَّوافق على استخدام مفهوم واحد؟

في الواقع، تُجمع تعاريف قواميس الأنتروبولوجيا على أنَّ الإثنية جماعة بشرية تتميَّز بخلفية لغوية وثقافية مشتركة مبنية على شعور ثابت بالانتماء إلى هذه الجماعة. إلاَّ أنَّ مفهوم الإثنية مُشتقٌّ من كلمة (Ethnos) التي تعني باللغة الإغريقية القديمة "شعب"، ما يُشير -ضمنًا- إلى وجود عوامل إنسانية أخرى تتعدّى اللغوي والثَّقافي. بل إنَّ الدّراسات الأنتروبولوجية نفسها بيّنت أنَّ "الشَّعب" لا يقتصر وعيه ومعرفته على اللغة والثَّقافة، كما أنَّ الشعب -الذي يعتبره التُّراث العربي سابقًا للقبيلة- يهتمّ أيضًا بالشَّأنين الاقتصادي والسياسي.
من هنا السؤال الآتي: ما الذي يجمع أو يفصل بين الإثنية والقبيلة؟

◘ أكاديميّ ومفكّر من لبنان

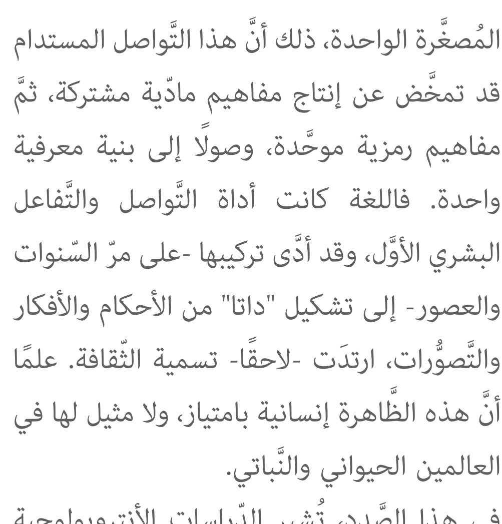


◘ عالمة الأنثروبولوجيا الأميركية مارغيريت ميد

وجهتان

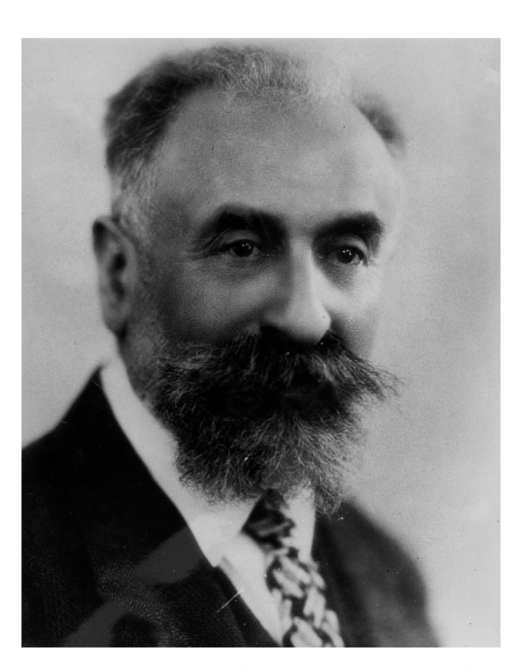
يميل علماء الأنتروبولوجيا -كما هو معلوم- إلى تغييب العنصر السّياسي من مقارباتهم بالاقتصار على عناصر الثَّقافة المادّية وغير المادّية، فيكتفون بالتّدقيق في تفاصيل أدوات العيش ومُلحقاتها في الثقافة الرَّمزية، من رقص، وغناء، وأنظمة أسطورية تأسيسيّة للعشيرة. ومن هنا سحر هذه الدراسات التي تشبه السِّيَر العامَّة والملوّنة لجماعات بشرية يتمّ -غالبًا- اختيارها في مجتمعات بعيدة عن الأنموذج الإرشادي الغربي الحديث. فما قدمته الأميركية مارغريت ميد -مثلًا- إبَّان القرن الماضي حول طقوس البلوغ في جزر ساموا الأوقيانية، إنسانيٌّ ومؤثّر وعلميٌّ على حدٍّ سواء؛ تماماً كما هي المقاربة التي قدَّمها في مطلع القرن العشرين الفرنسي مارسيل موس حول نظام الهديّة بين القبائل في بولينيزيا. في جميع هذه الأعمال الأنتروبولوجية، المقاربة أخَّاذة وقادرة على سحبنا إلى عوالم غير معروفة وقريبة منّا في إنسانيتها وصدقها وعفويّتها الطبيعية. فهل إنَّ هذا الأمر صحيح علميًا؟ وهل إنَّ للإثنية ما يبرّر وجودها كمفهوم مستقلّ؟

نعم، هو صحيح علميًا، وكذلك هو مفهوم الإثنية الذي ضبطه واعتمده الإثنولوجيُّون، حيث إنَّ ثمَّة شعوبًا قد عاشت على ثقافتها ولغتها كأولويّة، من دون اكتراث يُذكر بالشَّأن السّياسي، وهذا حال الإسكيمو حتى يومنا هذا مثلًا. هذا يعني أنَّ الإثنية موجودة نظريًا وميدانيًا، وأنْ لا مفارقة إبيستمولوجية في اللجوء إليها كمفهوم عملاني. هي تُظهر حقائق وثوابت بديهية عاشت البشرية عليها طويلًا، منذ زمن القطيع البشري الأوَّل في العصر الحجري. وتُشير -على نحوٍ خاصّ- إلى أهمّية التَّواصل اللغوي بين أفراد العشيرة



المُصغَّرة الواحدة، ذلك أنَّ هذا التَّواصل المستدام قد تمخَّض عن إنتاج مفاهيم مادّية مشتركة، ثمَّ مفاهيم رمزية موحَّدة، وصولًا إلى بنية معرفية واحدة. فاللغة كانت أداة التَّواصل والتَّفاعل البشري الأوَّل، وقد أدَّى تركيبها -على مرّ السّنوات والعصور- إلى تشكيل "داتا" من الأحكام والأفكار والتَّصوُّرات، ارتدَت -لاحقًا- تسمية الثّقافة. علمًا أنَّ هذه الظَّاهرة إنسانية بامتياز، ولا مثيل لها في العالمين الحيواني والنَّباتي.

في هذا الصَّدد، تُشير الدّراسات الأنتروبولوجية في الإثنيات الأمازونية إلى أنَّ توحيد الوعي الإثني قد بُني على ضرورات تأمين البقاء من ناحية، ولكن أيضًا على منظومة من الأحكام المرتدية لبوس العقيدة الدّينية البدئية. فالأساطير تترافق دومًا مع مرويّات نشأة الجماعة الإثنية، لتؤطّر بعد ذاك أحكامها، وتوجّه الرَّأي العامّ السَّائد فيها. لذلك فإنَّ المشتركات اللغوية تتعدّى مستواها الألسُنيّ البحت، لتضحى مُشتركات معرفية، بحيث ينتقل بنا الأمر من الأحكام المشترَكة (المادّية، والماورائية أو الأرواحية) إلى بنية الأفكار المشترَكة الخاصَّة بالإثنية، فتصبح نواة وعي الجماعة وأفقها المعرفي، بحيث لا تخالف تصوّرات الفرد الأفق المعرفي العام للجماعة،



عالم الاجتماع الفرنسي مارسيل موس

تحت طائلة المحاسبة والنَّبذ والتَّحريم. كلُّ هذه الأمور بلورها دارسو الإثنيات التي أحصيت منها نهاية القرن العشرين اثنتا عشرة إثنية تتوزّع على جميع أنحاء المعمورة. وقد جاءت دراساتهم جدّ مفيدة وعميقة، فساهمت في إغناء المعرفة البشرية، ومتَّنت صدقيّة العلوم الإنسانية أكاديميًا.تترافق منظومة الوعي لدى الإثنية مع معتقد وثني أو أرواحي. فالجانب الأخلاقي من سلوك أبناء الإثنية مؤطَّر وجازم، ويُعبّر عن ثبوته بالتَّمسُّك التَّامّ بطقوس تغدو بمثابة مقدَّسات



رجل من شعب الماوري، نيوزيلندا، جيمي نيلسون

جماعية وأعراف اجتماعية. وغالبًا ما لا يخضع هذا النَّوع من الوعي لإملاءات عقلانية، الأمر الذي يجعل القارئ المعاصر يشعر بمسافة كبيرة بين زمنه المعرفي وزمن أهل الإثنيات.

إلاّ أنَّ الإثنيات تتوزّع على فئتين: فئة الإثنيات البدئية، وفئة الإثنيات القبلية. يتحدّر الصّنفان من مصدر واحد هو العائلة الممتدَّة، ثم العشيرة الصَّغيرة التي -بعد توسّعها ديموغرافيًا وتكتُّلها سياسيًا- تحوّلت إلى قبيلة. وهذا يعني أنَّ الإثنية البدئية -التي لا زالت بعض بقاياها حيَّة تُرزق في أفريقيا وأوقيانيا وعمق آسيا الوسطى والقطب الشّمالي- أشدُّ وفاءً للأنموذج الإرشادي الأصلي من الإثنية القبلية.

هنا -تحديدًا- حصل الافتراق بين المسارين، إذ لا يصحّ -مثلًا- التَّعامل مع إثنية بدوية قبلية أردنية، أو يمنية، أو فارسية، أو هندية، أو أفغانية، كما نتعامل مع إثنية أمازونية، أو بولينيزية، أو قطبية شبه منقطعة معرفيًا مع العالم المحيط، والمنتظمة -في وعيها واجتماعيَّاتها- على سلوكات الأنموذج الإرشادي البدئي.

لا تطمح هذه الإثنية البدئية لمعايشة أفق غير أفق تأمين بقائها من الطبيعة، والمحافظة على موروثاتها الثَّقافية والطَّقسية كما هي. أمَّا الإثنية البدوية -التي ينكبّ العديد من المستشرقين على دراستها من حولنا- فلها "رِجل في البور وأخرى في الفلاحة"، على حدّ تعبير المثل الشَّعبي. بمعنى أنَّ لها رابطًا بجذورها الإثنية الغابرة، جنبًا إلى جنب مع تموضع جديد في الوعي القبلي. يكمن عنصر التَّمايز الأساس بين الصّيغتين البدئية والقبلية معرفيًا في أنَّ العامل الثَّقافي يُهيمن على الإثنية البدئية، فيما يُهيمن العامل السّياسي على الإثنية التي صارت قبلية. وإبَّان هذا الانتقال، تكون الجماعة البشرية قد

تحوّلت من أنموذج إرشادي اجتماعي بسيط وشديد الصّلة بالطَّبيعة والثَّقافة المتحدّرة منها، في الطور البدئي، إلى أنموذج إرشاديّ مختلف البنيان المعرفي، يتنفَّس من رئة أعراف القبيلة الخاضعة لأولوية سيادة الرَّابط السّياسي ضدَّ الخارج البشري الآخر كقاعدة جديدة للعمران.

هنا، أيْ في الطور الثَّاني، تخضع الإثنية لتقاليد القبيلة وأعرافها، ويتغلغل في عروق أفرادها مفهوم جديد هو العصبيّة. لذلك، بقدر ما تحتفظ الإثنية البدئية بشرعيّتها النَّظرية، وقوامها الثَّقافي الخاصّ والفذّ في كلّ تعبير من تعابيرها -وهذا أمرٌ برع الأنتروبولوجيّون في إبرازه وتثمينه- هي تبتعد عن هذا الأنموذج الإرشادي الأوَّل عندما تفقد استقلاليتها الأصلية بالانضمام إلى الإثنية القبلية، حيث الغُلب قانون، والعصبيّة تجسيد معرفيٌّ متكامل له.

بين الوجود والغلب

لو أردنا أن نُلخّص كلَّ ما جاء حتى الآن، بإمكاننا أن نقول إنَّ الإثنية شكّلت الطّور الأوَّل في عملية الانبناء الاجتماعي في غابر الأزمان، وهي لذلك أصيلة في عمرانها البشري كما على مستوى استخدامها النَّظري. لكنَّها محدودة الوجود في تاريخ المعرفة البشرية أيضًا، حيث إنَّ الإثنية المركّبة والموسّعة -التي ظهرت بعدها في قالب القبيلة- جعلها أشدّ ابتعادًا عن الشَّأن الوجودي الطَّبيعي، وأكثر ارتباطًا بالأفق السّياسي المجتمعي. وعليه، فإنَّ نقطة التَّحوّل تقع عند لحظة الانتقال من العشيرة العائلية المحصورة إلى التَّشكّل القبلي الأوسع، حيث السّيادة للعصبيّة بأبعادها السّياسية المعروفة. ولكن، كيف التَّمييز بين الوجهتين؟

لطالما كان القانون الذي حكم الإثنية البسيطة قانون البقاء الوجودي؛ أمَّا القانون الذي حكم



سكّان أمريكا الشمالية الأصليون

الإثنية المركّبة قبليًا فكان الغلب. فالوعي الإثني البدئي كان قد ربط نفسه بأشياء الطّبيعة حصرًا، وبإمكانيّات الاستفادة العادلة منها لتأمين بقاء أفرادها المجموعين تحت سقف عائلة ممتدَّة بحجم عشيرة. وقد جاء الاهتمام في هذا الأنموذج التَّأسيسي منصبًّا على الاحتماء من الحيوانات البرّية وقساوة المناخ، فازدهرت مهارات بناء المساكن، وتقنيَّات الصَّيد، وتأمين المؤونة، والإفادة من كلّ ما تقدّمه الأنهر والبحار والغابات، وحتى الصَّحاري الرَّملية والثَّلجية.

عاشت الإثنية البدئية على وقع الطَّبيعة وما كانت تستخرجه منها في مجالات الغذاء والكساء والسَّكن. وهذا ما اعتاد على تنويرنا به علماء الأنتروبولوجيا الثَّقافية. وليس من باب الصُّدفة أنَّهم شدَّدوا على الطَّابع الثَّقافي لمنهجهم في البحث. اختلف لاحقًا الوعي الذي ساد تجمّع الإثنيّات وانتظامها تحت راية القبيلة، إذ اختلف المنظور التَّوجيهي العامّ. فالغنيمة أضحت مصدر البقاء، والغلب قانونها. وما أدلّ على ذلك ما أورده الميداني في كتابه "أيَّام العرب في الجاهلية وأيَّام العرب في الإسلام"، حيث جاءت نسبة الحروب بين القبائل العربية، قبل الإسلام، كلّها داخلية ومتمحورة حول أطماع في المراعي بنسبة أربعة وثلاثين في المائة، وبنسبة واحد وثلاثين في المائة حول نقاط الماء (انظر: فردريك معتوق، سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010م، ص 33 - 45.) ، أي أنَّ ثلثي الحروب كانت مبنية على الطَّمع بغنيمة.

جعل الوضع المستجدّ في العمران البشري من الغلب قانونًا، ومن الطَّمع بممتلكات الغير محورًا وجوديًا جديدًا له، فصارت كلُّ عشيرة أو قبيلة تشعر بفائض قوّة تهتدي به، بحيث لم تعد الطَّبيعة محور الوعي والعمران البشري بقدر ما غدت مقتنيات الآخرين -من خيرات الطَّبيعة- محطًّا لجشع حلّ مكان الاكتفاء الوجودي الطَّبيعي السَّابق. لا تشبه الإثنية بالمفرد تجمّع الإثنيات-العشائر بالجمع. فالأفق المعرفي لكلٍّ من الحالتين مختلف، ذلك أنَّ منطق الأولى يقتصر على علاقة نفعية مباشرة مع الطَّبيعة، في حين أنَّ منطق الثَّانية غَزويّ يقوم على الاستئثار بالقوَّة من خيرات طبيعية ينعم بها آخرون.

يقتصر المشروع الوجودي للإثنية البدئية على ما يُعرف بالمجال الحيوي الخاصّ بها، فهي لا تتعدَّاه وتعيش عليه بحسب حاجاتها، فلا تقتل من الحيوانات إلاّ ما تحتاج إليه لقوتها اليومي أو الأسبوعي، ولا تتعامل مع الأشجار والنَّباتات إلاّ

بما يسدّ حاجتها منها. فالتَّعامل الوجودي الذي تعرف به هادئ وقنوع ومحدود طوعًا. ومن هنا ينشأ احترام للطَّبيعة التي تضْحي أمًّا توفّر الغذاء والحياة. فأقصى ما تمكَّنت من إنتاجه الإثنية البدئية تمثّل بثقافة تواؤم فطريّ مع الطّبيعة، كمحور أساس للوجود. ومن هنا ارتباط أساطيرها الوثيق بالطَّبيعة وقواها، كما بعالم الحيوان الحاضنة له. فالقرب من الطَّبيعة على هذا النَّحو الحيويّ ولَّد عندها علاقة صورة رمزيّة معها، كما استنبت ثقافة وجودية مستوحاة منها. أما تكتّل الإثنيات الذي ظهر لاحقًا فيختلف في مفهومه للحياة ورؤيته للدنيا والكون. ولا بدَّ لنا أن نفسّر قليلاً هذه الظَّاهرة قبل أن نتابع توصيفها. فالإثنية البدئية التي تعود نشأتها إلى الطّور الأول من العمران البشري في الأزمنة الغابرة هي بمثابة خليّة أمّ. لكن ككل خليّة أمّ، كانت قابلة للتَّكاثر؛ وعليه فإنَّ تكاثر الخلايا المُستوَلدة قد شكَّل -مع تعاقب المراحل الزَّمنية- متَّحدات جديدة ومُختلفة بنيويًا عن الخليّة الأم. إذ إنَّ التَّكاثر السُّكّاني، وضيق المجال الحيوي السَّابق، أدَّيا إلى التَّزاحم الوجودي، والتَّجاور القسري مع مُتَّحدات أخرى تقوم بالمدافعة -هي أيضًا- عن مجالها الحيوي. هنا ننتقل من طور تاريخي إلى طور تاريخيّ آخر، ومن تركيب اجتماعي-ثقافي إلى تركيب اجتماعي-اقتصادي–سياسي، عندها يعلو صوت العصبيَّة كمنظومة تفكير وسلوك جديدة، ويضحي الخصام المُستدام أساسًا جديدًا للدّينامية المجتمعية، ويبرز الغُلب، بمعناه الخُلدوني، كدستور جديد للحياة. لدى الإثنية البدئية همٌّ جوهريٌّ يتمحور حول سبل المحافظة على سلامة الدَّائرة الأهلية الدَّاخلية الصُّغرى، أي أنَّ هموم الحياة لا تتجاوز الهموم البشرية للهُوية. وبما أنَّ أشكال معيشتها وعمرانها بسيطة ومرتبطة بالطَّبيعة، تستطيع هذه الإثنية البقاء معرفيًا ضمن دائرة أشيائها الثَّقافية بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة. أمَّا تكتل الإثنيات العشائري فهمومه أوسع وأشمل، حيث تذهب مذهب حماية مصالح القبيلة الدَّاخلية والخارجية، ذلك أنَّ على الكتف حمّالًا، وأنَّ التَّكتُّلات الإثنية المقابلة تعتمد على حجمها الدّيموغرافي لتحقيق غُلبها على منافسيها وخصومها الميدانيين. فينشأ -والحال على هذا النحو- قانونٌ للغُلب جديد، أشرس من قانون الغُلب الطَّبيعي المعروف تحت اسم "شريعة الغاب". ففي حين أنَّ "شريعة الغاب" لدى الإثنيات البدئية يقتصر على البقاء للأقوى في

العالم الحيواني والطَّبيعة؛ ينشُد قانون الغُلب البشريّ المستجدّ البقاء لجماعة بشرية بعينها على حساب جماعة بشرية أخرى. لذلك لا ترحم القبيلة خصومها عندما تسدّد الغُلب فيهم، فتستتبعهم وتقرّر مصائرهم في الأعناق والأرزاق. لا تصبو الإثنية إلى المُلك، أي إلى السُّلطة، بمعناها السّياسي، بل تكتفي بالمساحلة الوجودية مع الطبيعة وما تقدّمه من خيرات، ضمن مجال حيوي محدود وغير توسّعي.

أمَّا تكتّل الإثنيات القبليّ فغايته المُلك، ولذلك فإنَّ العصبيّة -كلُحمة نفسية-اجتماعية-سياسية- تلعب دورًا مفصليًا في ذهنيّتها التَّوسُّعية، وأطماعها بغنائم الطّبيعة كما بالغنائم البشرية (عبيدًا وسبايا). لذلك فإنَّ المسألة السّياسية عندها لا تهدف إلى التَّوافق على حدود طبيعية ما، أو حدود نهائية ما، بل إلى ربط هذه المسألة بميزان القوى العسكري القائم بين القبائل.

يسود الحوار بين الإثنيات البدئية، وجميع التَّوافقات تأخذ في الحسبان مصلحة الجماعة الأهلية الأخرى المجاورة. أمَّا تكتل الإثنيات القبلية فلا يعترف بالحوار، ولا حتى بالتَّوافق، بل يعتمد الغُلب وفائض القوَّة في ميزان القوى الرَّاهن كسبيل لمحاصصة يراها مناسبة لمصالحه، من دون أن يفنى خصمه كلّيًا، لا محبَّة له، بل لمتابعة استنزافه بالاستتباع. الحكمة الوحيدة التي تعترف بها الإثنيات المنتقلة إلى القبيلة هي تلك التي تُستخدم للمحافظة على موازين القوى القائم. فهو لمصلحتها طبعًا. لذلك يشير ابن خلدون إلى أنَّ اللجوء إلى العصبيّة عندها يعتمد المُغالبة في البداية، لكنه ينتقل إلى المُمانعة بعد ذاك. أي إلى استخدام العنف العسكري الخشن، ثمَّ، في أعقاب النَّصر، التَّحوّل إلى العنف النَّاعم. لكن في الحالتين جوهر الغُلب يبقى واحدًا وإلغائيًّا للآخر البشري. هنا يضحي المُلك –بسياسته- ضمانة وسرّ وجود. في حين أنَّ سرّ الوجود لدى الإثنية البدئية يقوم على التَّوازن في العلاقة مع الطَّبيعة. مع ظهور المُلك، غدت الملكية المحدودة والطَّبيعية التي ميَّزت الإثنيّات البدئية أثرًا بعد عين، ومفهومًا تخطَّاه الزَّمن (caduc). ابتلع المُلك الملكيّات كلّها ووضعها تحت إمرة صاحب شوكة. فانتقل بنا الأمر من العُصبة، المرادفة الأقرب للإثنية، إلى العصبيّة، المرادفة الأقوى للقبيلة... وتغيَّر الزَّمن المعرفي كلّه. ترافق اعتماد مفهوم المُلك عند تكتُّلات الإثنيات العشائرية المُتحوّلة إلى قبائل مستقلّة ومنفصلة الرّئاسات، إلى مشروع دولة.

وقد تجسّد هذا المفهوم في التُّراث العربي في شخصيّات مسؤولة عن صون المُلك وإدارة شؤونه. لم تكن تعرف الإثنيات البدئية هذا المفهوم الذي لم يكن موجودًا في قاموسها الطَّبيعي؛ وهي لا زالت تعتبره -حتى اليوم، عند بقاياها المنتشرة في غابات الأمازون المطيرة، والقطب الشَّمالي المتجلّد- مصطلحًا برّانيًا، لا تهضمه المعرفة البدئية. أمَّا القبيلة، فقد انتظم سلوكُ أفرادها على هذا المفهوم المركّب الذي جعلها دائمة الاستنفار عن بنى مُلكها، وملكيّة مُلكها في كيان أيّ دولة تتزعمها أو تشارك في كيانها. غير أنَّ الدَّولة -كمفهوم تأسيسي لمنطق أعيد تأهيله- يبقى مفهومًا فاصلًا بين زمنين معرفيّين: أحدهما ثقافيّ الطَّابع، والثَّاني سياسيّ الخيط والحياكة. ذلك أنَّ الدَّولة تحتاج إلى رأس يكون أكبر من الرُّؤوس الفرعية، يكون القيّم على المُلك، تماشيًا مع جوهر مفهوم الرّئاسة العزيز على قلب المعرفة القبلية. بهذا المعنى، نلاحظ انسحابًا للحكمة من شخصية إلى أخرى. فصاحب الحكمة والمشورة في الإثنية البدئية كان المُعمّر والأكبر سنّاً في العشيرة، أمَّا في القبيلة، فصاحب القرار وممثّل المعرفة، هو واحدٌ ويتجسَّد في صاحب الشَّوكة فيها. وهو نفسه صاحب الدَّولة عندما تبلغ القبيلة هذه المرتبة. قوام هذه الدَّولة سياسيٌّ، وقوام المعرفة فيها سياسيٌّ أيضًا، وكذلك هو قوام اقتصادها. لذلك وداعًا للطبيعة...

واليوم، بعدما تطوّرت الأمور كثيرًا على غير صعيد، ما الذي نلاحظه؟

يتبيَّن لنا أنَّ الفصل واضح بين صيغة الإثنية البدئية والصّيغة التَّاريخية التي انبثقت منها وتحوّلت إلى قبيلة. فمِن رابطة الدَّم والرّحم الأصلية، انتقلنا إلى رابطة دم ونسب، ومن رابط بالطَّبيعة، انتقلنا إلى رابط بالمُلك. أيْ أنَّ التَّساؤل البحثي الذي كان في أساس هذا العمل النَّظري قد حصل على إجابة. لم يعد جائزًا استغراب مفهوم الإثنية الذي تلجأ إليه الأنتروبولوجيا بكثافة لكونه أصيلًا وجزءًا منسيًّا من التُّراث المعرفي الإنساني. فما قام به علماء هذا الاختصاص هو الكشف عن مفهوم مغمور، انطلاقًا من بقاياه الحيّة المنتشرة في كلّ القارّات. فهُم ساهموا -من حيث لا يدرون- في تأسيس أركيولوجيا المعرفة البشرية ميدانيًا، على أرض الواقع، انطلاقًا من أحفوريّاتها الاجتماعية المعاصرة. ومن هنا -وإن كنت أميل إلى استهجان مفهوم الإثنية واعتباره قاصرًا في عمليّات فهم وتفسير الظاهرة الاجتماعية مذ انطلقت في علم الاجتماع، ثم في

أحد اختصاصاته الفكرية المُتمثّل بعلم اجتماع المعرفة- أعترفُ اليوم أنّي لم أكن منصفًا إذ اعتمدتُ مقياسًا سوسيولوجيًا مغلقًا هو البنية الاجتماعية الحديثة، ونقيضها التّقليدية، من دون الاكتراث بالبنية الاجتماعية القديمة التي هي في منطلق تشكيلهما، الأمر الذي أدخلني في زيغ نظري حجب عنّي طويلاً كلّية المشهد الاجتماعي–التّاريخي–المعرفي العامّ.

والآن، ما يمكن أن نستخلصه من كل ما سبق هو الآتي:

إنَّ الإثنية هي في أصل القبيلة وخليّتها الأمّ. ولولا ظهور الإثنية كمفهوم نظري وعملاني على السَّواء، على يد المشتغلين في الأنتروبولوجيا والإثنولوجيا؛ لما استطاع علم الاجتماع ترسيم معالمه لوحده، لكون منهجية البحث فيه مغروسة غرسًا في مفهوم البنية الاجتماعية بشكليها المهيمنَين في نسبيّاتهما الاجتماعية المعاصرة.للإثنية خصائصها ومميّزاتها المعرفية الكيانية، المُرتبطة بغريزة البقاء الوجودي في الطَّبيعة. وهذا شأن ما عاد سائدًا منذ زمن طويل. لذلك يحتاج البحث في مجال الإثنيات الانتقال إليها والعيش ضمنها، عبر الملاحظة بالمشاركة؛ الأمر الذي تطلّب تضحيات كبيرة وغير مسبوقة من قِبَل أهل العلم في هذا الحقل. أمَّا الثَّوابت التي أظهرتها أبحاثهم، فلا تقلّ قيمة نوعية ونظرية عن تلك التي توصّل إليها دوركهايم وبورديو. نشأت العصبيّة في لحظة تحوّل تاريخيّ قضت باعتمادها أساسًا للُّحمة الاجتماعية بين الإثنيات–العشائر المتكتّلة في صيغة القبائل. لذلك فإنَّ ظهور العصبيّة جاء لاحقًا لظهور الإثنية. وهي ناتجة عن إعادة تأهيل معرفية استغرقت زمنًا طويلًا في غابر العصور، بعدما توسَّعت الجماعات البشرية وتحلَّقت في قبائل سرعان ما أصبح الشَّأن السّياسي ثابتًا مصيريًا في حسّ البقاء خاصّتها، الأمر الذي استدعى تشكيل نمط معرفي جديد. إنَّ منظومة التَّفكير والسُّلوك الإثنية ثقافية بالمعنى الواسع للكلمة. لذلك تحتاج إلى حساسية علمية من الصّنف نفسه، لا تعالٍ آيديولوجيًّا فيها، بغية الدُّخول إلى رحابها، إذ إنَّ التَّاريخ الاجتماعي البشري ليس موقوفًا على الحداثة والتّقليد دون سواهما. لذلك تتيح الدّراسات الأنتروبولوجية حول الإثنيات للعلوم الإنسانية كافَّة نوعًا من الـ (refresh) العلميّ المفيد، لا يقدّمه إلى المعرفة تخصُّص أكاديميّ آخر.

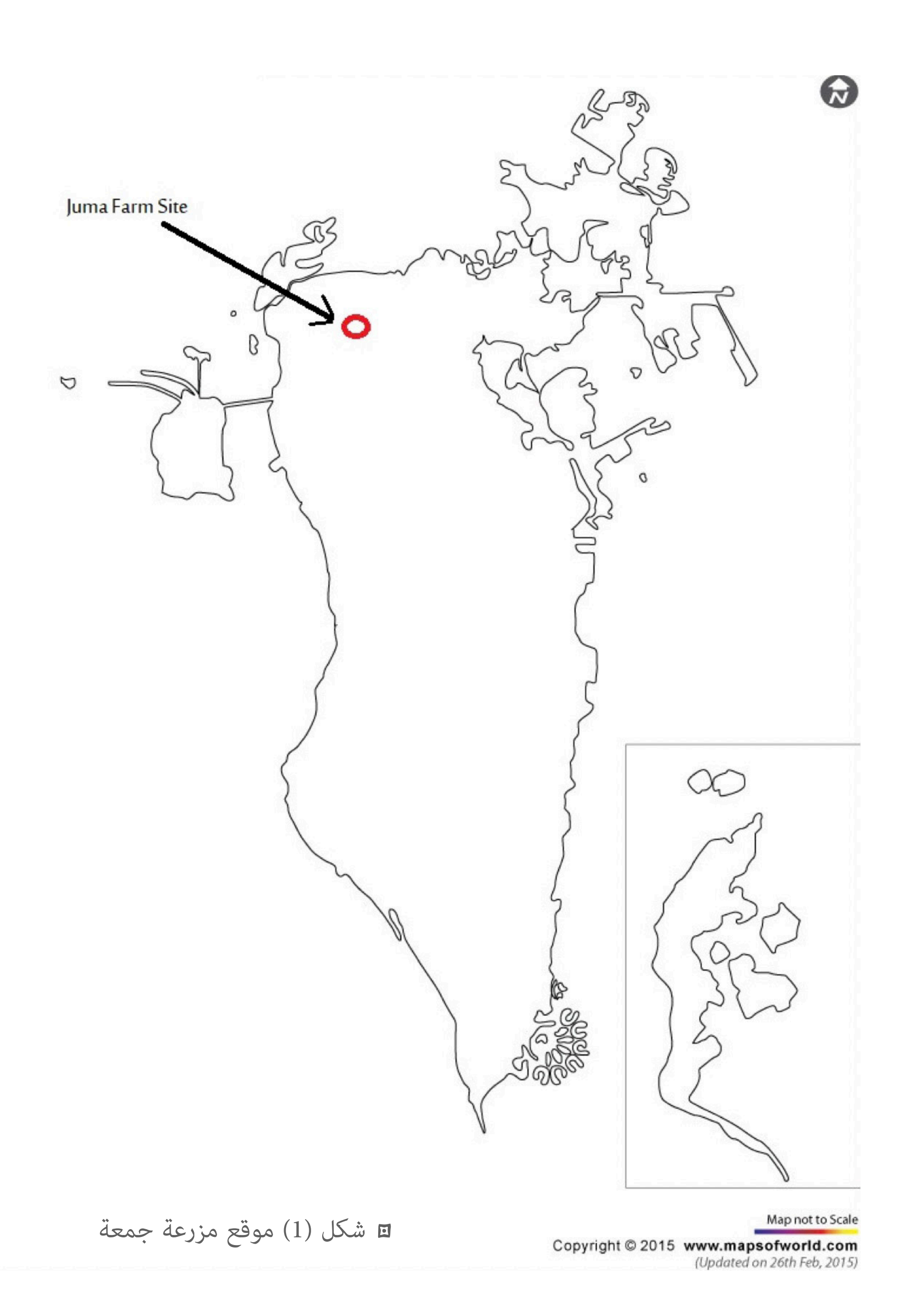
النتائج الأوَّلية للتنقيبات الأثرية في تلِّ مزرعة جمعة
الكشف لأوّل مرة عن حديقة دلمونية تشبه مزارع البحرين اليوم

د. سلمان أحمد المحاري، مصطفى إبراهيم سلمان، عبدالله حسن يحيى ◘

أسفرت التَّنقيبات الأثرية في تلّ مزرعة جمعة خلال العام 2019م عن نتائج أثرية ملحوظة ومميَّزة من حيث الفترات الزَّمنية ونوع البقايا الأثرية. هذه التَّنقيبات، التي تمَّت بواسطة فريق بحرينيّ من هيئة البحرين للثقافة والآثار، كشفت عن مكوِّنات تاريخية متنوّعة ضمن تلٍّ كان يُعتقد مُسبقًا أنه يعود إلى فترة تايلوس؛ وذلك بناءً على شكله الخارجي، ووجود عددٍ من غرف الدَّفن المكشوفة على جوانبه. إلا أنَّ أعمال التَّنقيب -التي تمَّت على مدار خمسة أشهر- كشفت عن مدافن تعود لفترة دلمون المتأخِّرة، ومدافن تعود لفترة تايلوس.

وكان الاكتشاف الفريد في هذا الموقع هو العثور على أحواض ترابية وقنوات ضيِّقة تربط بينها؛ تعطي دلائل واضحة لاستخدامها كأحواض زراعية مشابهة لتلك المستخدَمة في المزارع الحالية في البحرين، ولكن بحجم مختلف. كما كشفت التنقيبات والمسوحات الأثرية عن وجود مرتفعات صخرية ذات حُفر مميزة، بالإضافة إلى مسجد، ومقبرة إسلامية، سيتمُّ الحديث عنهما في ورقة أخرى.

◘ باحثون أثريون من مملكة البحرين



شكل (1) موقع مزرعة جمعة



شكل (2) العناصر الأثرية لموقع مزرعة جمعة

التلّ والحديقة الدلمونية

تلٌّ أثريٌّ رمليٌّ يقع في الطَّرف الشمالي الشَّرقي للمزرعة، ويبعد عن موقع مدافن الشاخورة بحوالي مائتي مترٍ غربًا. يأخذ التلُّ الشكل البيضاوي، يبلغ ارتفاعه حوالي أربعة أمتار، طوله ثمانية وخمسون مترًا، وعرضه ثمانية وأربعون مترًا، سطحه غيرُ مستوٍ، ويبدو شديد الانحدار عند الأطراف الشماليّة والشَّرقية، وتحيط به -من جميع الجهات- أشجار مختلفة. لوحظ تعرُّض معظم أطرافه للعبث والتخريب، وذلك بإزالة الرِّمال في فترات مختلفة، لربما بغرض استخدامها في الزراعة؛ نتج عن ذلك بروز بعض

أجزاء المدافن لدرجة أنَّ أحد المدافن في الجهة الشماليّة الشَّرقية برزت عناصره بشكل كامل. كل ما هو متوفِّر من معلومات عن هذا التلّ قبل تنقيبه أنه عبارة عن تلٍّ يضمُّ مدافن تعود لفترة تايلوس، شأنه شأن باقي التِّلال المجاورة له في المنطقة، سواء في مقابة، أو الشاخورة، أو أبوصيبع، وجنوسان، والحجر. لكنّ نتائج التَّنقيب كانت أبعد من ذلك، فقد كشفت التَّنقيبات في التلِّ عن دلائل أثرية تعود لفترتي دلمون وتايلوس تتمثَّل في مدافن ومزرعة.

المدافن

بلغ عدد المدافن التي عُثر عليها في التلّ خمسة وعشرين مدفنًا، خمسة منها تعود إلى فترة دلمون، والبقية إلى فترة تايلوس.

مدافن دلمون: خمسة هياكل عظمية بشرية عُثر عليها على أرضية التلّ وفوق الحديقة مباشرة. عُثر عليها مُسجّاة في وضعية القُرفصاء، وهي الوضعية الشائعة في فترة دلمون، التي كان يُوضع فيها الميت مستلقيًا على جانبه الأيمن باتجاه شرق – غرب، ورأسه في الجهة الشَّرقية، والوجه يتجه شمالاً، مع وضع اليدين أمام الوجه. إلا أنَّ غالبية هذه الهياكل العظمية جاءت مخالفة لعادات الدَّفن الدلمونية من حيث الاتجاهات المذكورة أعلاه، ما عدا الهيكل رقم 1.

	رقم الهيكل	الاتجاه	الوضعية	جهة الرأس	اتجاه الوجه
1	هيكل 1	شرق – غرب	قرفصاء - الجانب الأيمن	شرق	شمال
2	هيكل 2	شرق – غرب	قرفصاء – الجانب الأيسر	شرق	جنوب
3	هيكل 3	شرق – غرب	قرفصاء – الجانب الأيسر	شرق	جنوب
4	هيكل 4	جنوب شرقي – شمال غربي	قرفصاء - الجانب الأيمن	جنوب شرقي	شمال شرقي
5	هيكل 6	شمال غربي – جنوب شرقي	قرفصاء – الجانب الأيسر	شمال غربي	شمال شرقي

◘ شكل (3) يوضح وضعية الهياكل العظمية الدلمونية المكتشفة في الموقع

كما أنَّ جميع هذه الهياكل العظمية لم تأتِ ضمن غرفة دفن أو في تابوت طينيّ، مثلما اعتاد أهل دلمون في دفن موتاهم. فقد عُثر على الهياكل العظمية دون وجود غرفة دفنٍ أو جدارٍ دائريٍّ حولها، أو مغطّاة بألواح حجرية وركام من الحصى والرمال. لعل تفسير هذا الوضع هو أنَّ من قام ببناء مدافن تايلوس لاحقًا عمد إلى إعادة استخدام مواد بناء قبور دلمون.

1 -هيكل رقم (1): هيكل عظميٌّ بشريٌّ في وضعية القرفصاء، عُثر عليه فوق طبقة من الدَّفن ترتفع بحوالي خمسين-ستين سنتيمترًا من أرضية التلِّ المرصوصة، يعود إلى شخص بالغ، لم يتمّ التعرّف على جنسه نظرًا إلى فقد الجزء السفلي من الهيكل، لم يتبقَّ سوى جزء من السّاق. يمتد الهيكل باتجاه شرق -غرب، الرَّأس في الجهة الشرقية، والوجه باتجاه الشمال. عُثر عليه بمحاذاة الهيكل رقم (2) من الشَّرق. لم يتمّ العثور على لُقى أثرية بجواره.



شكل (4) الهيكل البشري رقم (1)

2 - هيكل رقم (2): هيكلٌ عظميٌّ بشريٌّ في وضعية القُرفصاء، عُثر عليه فوق طبقة من الدَّفن ترتفع بحوالي سبعين-خمسة وسبعين سنتيمترًا من أرضية التلّ. الهيكل يعود إلى شخص بالغ، ممدد على جانبه الأيسر باتجاه شرق – غرب، والرَّأس في الجهة الشَّرقية، ولكن الوجه يتجه جنوبًا، واليدان أسفل الخدَّين، وفي حالة حفظ متوسطة، وعثر عليه في المربع الثاني من الجهة الشرقية. لا توجد لُقى أثرية بجانبه.



شكل (5) الهيكل البشري رقم (2)

3 - هيكل رقم (3): عُثر عليه على طبقة من الدَّفن ترتفع بحوالي عشرة-خمسة عشر سنتيمترًا من أرضية التلّ. يعود إلى شخص بالغ في وضع القرفصاء، مُمدد على جانبه الأيسر باتجاه شرق – غرب، والرَّأس في الجهة الشَّرقية متَّجهاً نحو الجنوب، اليد اليمنى على الصَّدر، واليسرى أمام الوجه. ومن أمام الوجه مباشرة تمَّ العثور على مجموعة خرز من العاج صغيرة الحجم، قطعة حجر سوداء، دلّاية من الصدف عُثر عليها بين عظام القفص الصَّدري، حلقة من البرونز كاملة في حالة جيّدة بالقرب من عظام القفص الصَّدري، وخرزة سوداء اللون.



شكل (6) الهيكل البشري رقم (3)

4 - هيكل رقم (4): عُثر عليه فوق أرضية التلّ مباشرة، وفي وسط التلّ تقريبًا. يعود إلى شخص بالغٍ مكتملٍ تقريبًا في حالة جيِّدة. عُثر عليه في وضعية القرفصاء على جانبه الأيمن، والرأس باتجاه الجنوب الشَّرقي، والوجه باتجاه الشمال الشَّرقي مع ميلان أكثر ناحية الشَّرق. تختلف اليدان عن بقيّة الهياكل المكتشَفة، حيث وُجدتا متعاكستين والكفَّان تستندان على الكتف. وتعتبر هذه الحالة نادرة بالنسبة إلى عادات دفن فترة دلمون. وقد عُثر عند الرِّجلين على جرَّتين فَخَّاريتين اسطوانيَّتي الشَّكل ذاتي فُوَّهة واسعة وحافَّة عريضة بارزة، ولهما قاعدة عريضة، ولونهما العامُّ برتقاليٌّ فاتحٌ يميل إلى الاخضرار قليلاً، وهما في حالة جيّدة، وقد وُضعتا بشكلٍ رأسيٍّ حيث الفُوَّهة إلى الأعلى. فيما عُثر أمام الهيكل العظمي -وبالتَّحديد عند منتصف الجسم- على جمجمة لشخصٍ بالغ، مما يُوحي بوجود شخص آخر قد دُفن بجانبه في فترة ما، بينما أعضاؤه الأخرى غير موجودة.



شكل (7) الهيكل البشري رقم (4)

5 - هيكل رقم (5): عُثر عليه على ارتفاع ثلاثين-أربعين سنتيمترًا من أرضية التلّ. يعود إلى شخص بالغ، مستلقٍ على جانبه الأيسر في وضعية القرفصاء، رأسه في الجهة الشماليّة الغربية، والوجه باتجاه الشمال الشَّرقي تقريبًا، أما اليدان فقد وُضعتا أمام الوجه، والرِّجلان مثنيَّتان أكثر باتّجاه الصَّدر. عُثر خلف الهيكل -من الجهة الجنوبية الشرقية- على فُوَّهة ورقبة لجرَّةٍ فَخَّارية حمراء اللون.



شكل (8) الهيكل البشري رقم (5)

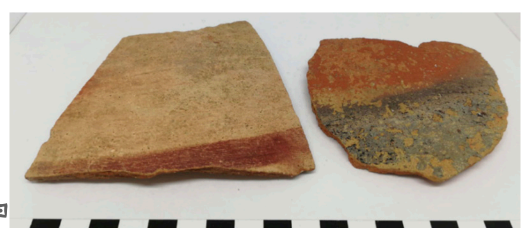
المعثورات الأثرية لمدافن دلمون

الفَخَّار: عُثر على آنيتين فَخَّاريتين ذاتي طينةٍ صفراء تميل إلى الاخضرار قليلاً، ضمن الجهاز الجنائزي للهيكل (4)، وهما متوسِّطتان في الحجم، تأخذان الشَّكل شبه الأسطواني، ذاتي فُوَّهة واسعة تنتهي إلى الخارج بحافّةٍ عريضة بارزة، وتتصل ببدنٍ شبه اسطوانيٍّ يتَّسع في الوسط ويضيق من الأعلى والأسفل لينتهي بقاعدة مستوية كبيرة ومستديرة، وتوجد على البدن حُزوز أفقيةِ غائرة تتركز في النِّصف السُّفلي من البدن. يُرجَّح أنهما ترجعان إلى فترة دلمون المتأخّرة.1




الارتفاع: 20.8 - 21.3 سنتيمتراً، قُطر الفوهة: 12 ـ 10.9 سنتيمترًا، قُطر القاعدة: 10.5 - 11 سنتيمتراً
قُطر البدن: 17 سنتيمتراً.
شكل (9) آنيتان فَخَّاريتان ضمن الجهاز الجنائزي للهيكل (4)

من خلال إزالة ركام الدَّفن، وإجراء أعمال التَّنقيب في التَّلِّ الأثري، تمَّ العثور على مجموعة من الكِسَر الفَخَّارية المتنوّعة على أعماق مختلفة تعود لفترة دلمون، ومن بين تلك القطع قطعتان مميَّزتان مطليَّتان باللون الأحمر والأسود (شكل 10) عُثر عليهما في الجهة الجنوبية من المرَّبع الرَّابع بالقرب من الجدار القوسي من خلال عمل مجسٍّ في أرضية التَّلِّ يصل إلى عمق حوالي مئة وخمسين سنتيمترًا من أرضية التَّلّ. وهذا يدلُّ على أن التَّلّ في الأساس كان عبارة عن مجموعة تلال فردية تعود إلى فترة دلمون كما ذكرنا ذلك مقدَّمًا.



شكل (10) كِسَر فَخَّارية حمراء من فترة دلمون.

مواد أخرى:



الوصف: عقدٌ يتكون من ستّ عشرة خرزة مصنوعة من العظم.



الوصف: دلّاية من العظم مزخرفة بأشكال تشبه الوردة تتكوَّن كلُّ وردة من ست نقاط غائرة.



الوصف: قطعة من حجر أسود به حُبَيبات لامعة لربما يكون من نوع الغالينا، والذي كان يُستخدم قديمًا في إنتاج كُحل العين.

شكل (11) مكتشفات أثرية مرافقة لمدافن دلمون

مدافن تايلوس

كشفت التَّنقيبات عن عشرين مدفنًا تعود إلى فترة تايلوس، وستة عشر قبرًا مُشيَّدًا، وهيكلين عظميِّين (لبالغ وطفل)، وجرَّتي دفنٍ للأطفال. شُيدت القبور السَّتة عشر على مستويات مختلفة وبأطوال تتناسب مع حجم المتوفَّى بحسب الفئة العمرية، توزعت على أجزاء التَّلّ، وتركَّز معظمها في النِّصف الغربي من المرَّبعين الأوّل والثّاني وفي وسط التّلّ، تأخذ أطوالاً واتجاهات مختلفة حسب موقعه الذي فُرض عليه، وتبدو طريقة إنشاء المدافن متجانسة، وكانت تتمُّ من قِبَل بنَّائين مختصِّين على دراية بعملية البناء.

وقد لوحظ بأن مدافن تايلوس قد أُنشئت على أنقاض قبور فترة دلمون، وقد بُنيت قبور تايلوس الستة عشر إلى مجموعتين من حيث الأولوية في تكوين التّلّ:

المجموعة الأولى

وتتمثل في المدافن (11)، (12)، (13)، ونستطيع أن نُطلق عليها "المدافن الرئيسية" لانطلاقة هذا التَّلّ. فقد أُنشئت بأسلوب مُتقن ومدروس لفئة أو لطبقة من الأغنياء على ثلاثة مستويات متتالية من حيث الأولوية، وجميعها بُنيت بحجارة كِلسية متوسِّطة وصغيرة الحجم، واستُخدمت مادّة الجصّ كمادّة رابطة بين صفوف جدرانها، حيث المدفن رقم (11) أنشئ أوّلاً وقُطع له جزءٌ من أرضية التّلّ، والمدفن رقم (13) بُنيت جدرانه مباشرة على أرضية التَّلّ، بينما في فترة لاحقة بُني المدفن رقم (12) في طبقات الدَّفن. يتراوح طول مدافن هذه المجموعة مائتين وعشرة ومئتين وخمسة عشر سنتيمترًا، وعرضها سبعون سنتيمترًا، وعمقها مائة وأربعة وأربعون-مائة وخمسون سنتيمترًا. وتتميز هذه المدافن عن بقية المدافن في المجموعة الثانية بالتالي:

- إنشاء جدارٍ قوسيٍّ ضخم مبنيّ من الحجارة المتوسّطة والكبيرة ليكون حرماً لها. هذا النَّوع من الجدران كان يُبنى بشكلٍ مائلٍ حول القبر، ليشكِّل ما يُشبه القبَّة. يرى المعراج 2 أنَّ وظيفة هذه الجدران معماريّة بحت وهي حماية غرفة الدَّفن أو القبر، وعدم السَّماح للرمال النَّاعمة -التي تغطّي القبر- من الانسياب أو الانهيار، وليس لها أيّ علاقة بالمعتقدات الدّينية أو بمراسم الدَّفن. بينما يرى سلمان3 أنَّ الغرض من بناء هذا الجدار القوسي هو أيضًا ليكون حرمًا للقبر؛ يحفظ حدوده، بحيث لا يُسمح ببناء مدافن بينه وبين الجدار القوسي.(شكل 12)

- الجدران من الدَّاخل والخارج ممسوحة بطبقة من الجصِّ تم تنفيذها بدقّة عالية باستخدام أداة المسح.
- يتميَّز المدفن رقم (13) بجدرانه الخارجية ذات الحافَّة البارزة من الأعلى بمستوى الغطاء؛ لإعطائه ميزة ونظرة جمالية تختلف عن بقيّة المدافن.
- حجارة الغطاء كبيرة الحجم وشبه مستوية.
- لُوحظ وجود بقايا مسامير حديدية بشكل منتظم على سطح الإطار الجُصّي الخارجي للمدفنين (11) و(12)، وهي من نوع المسامير ذات الرَّأس المسطَّح. كما عُثر على بعض من بقايا هذه المسامير مبعثرة داخل المدفن وعند أطرافه الخارجية. ومن المحتمل أنَّ هذه المسامير كانت تُستخدم لتثبيت قطعة من القماش تُوضع على القبر قبل وضع الغِطاء الحجريّ.4



شكل (12) جزء من الجدار القوسي، يبلغ طوله واحدًا وعشرين مترًا ونصف المتر، بُني أساسًا للمدفن رقم (11)، ويُلاحظ وجود فواصل بين عدد من أجزائه يمكن تفسيرها بطول حجم الجدار الذي تمَّ بناؤه على فترات.

المجموعة الثانية

وهي الغالبية التي تتمثل في ثلاثة عشر مدفنًا، منها مدفن واحد يعود إلى طفل (1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 14 - 15 - 16).

وهذه الفئة من المدافن شُيِّدت على مستويات مختلفة، وتركَّزت في أطراف التَّلّ، وبالخصوص في الأطراف الشماليّة الغربية. يتراوح طول مدافن هذه المجموعة ما بين أربعة وثمانين-مئتين وتسعة وثلاثين سنتيمترًا، وعرضها أربعون-ستة وثمانون سنتيمترًا، وعمقها ستة عشر-مئة وثلاثة وثلاثون سنتيمترًا، وتميزت بالآتي:

- بُنيت في فترات مختلفة، وعلى مستويات معظمها في طبقات الدَّفن.

- أسلوب البناء في هذه المجموعة ينقسم إلى نوعين: النَّوع الأوّل مشابهٌ لمدافن المجموعة الأولى، ولكن بعناية أقل. أمّا النَّوع الثاني فقد بُني بطريقة مغايرة تمامًا لمدافن المجموعة الأولى، حيث استُخدمت حجارة مقطوعة وُضعت بشكلٍ عمودي، واستُخدمت معها مادة رابطة بينها فقط، أمّا الأرضية فقد فُرشت بتربة ناعمة.

- نوعية أحجار الغطاء المستخدَمة من نوع الحجر الكلسي، وتفاوتت أحجامها بين المتوسّط والكبير حسب حجم المدفن، مع استخدام الجصّ لتكون رابطة مع الجدران وسدّ الفراغات.

كما عُثر على هيكلين بدون قبور يعودان لفترة تايلوس:

هيكل رقم (5): عُثر عليه بارتفاع مئة وعشرين سنتيمترًا من أرضية التلّ، حالته سيئة، والعظام مبعثرة ومكدَّسة. عُثر أسفل الهيكل على خرزة من العقيق الأحمر. يُحتمل تأريخ هذا الهيكل إلى فترة تايلوس، ولكن ذلك غير مؤكَّد، حيث عُثر على إناءين يبعدان عن الهيكل بمسافة متر واحدٍ شرقًا، يعودان إلى فترة تايلوس؛ لربَّما لهما علاقة بالجهاز الجنائزي للهيكل العظمي. كما عُثر على مجموعة من الكِسَر الفَخَّارية تعود إلى إناءين مهشَّمين يعودان إلى فترة تايلوس.



▣ شكل (13) هيكل عظمي بشري يعود إلى فترة تايلوس – هيكل رقم (5)

هيكل رقم (7):

على عمق ثلاثة أمتار من سطح التلّ، وعلى أرضية التلّ، عُثر على هيكل بشري يعود إلى طفل صغير، معظم أجزائه مفقودة، الرَّأس من الجهة الشماليّة.



▣ شكل (14) هيكل عظمي بشري يعود إلى فترة تايلوس – هيكل رقم (7)

فيما الأطفال حديثو الولادة يتمُّ دفنهم في جرار فَخَّارية أغلبها صُنع في الأصل لاستخدامه في أنشطة الحياة اليومية؛ مثل حفظ الأطعمة أو السَّوائل، والدليل على ذلك واضح، وهو في أغلب الأمثلة المكتشَفة في تلال تايلوس من مناطق مدينة حمد، والشاخورة، وسار، وأبو صيبع، فقد تمَّ كسر عنق الجرَّة الضَّيِّق لتَّتسع لإدخال رفاة الطّفل بداخلها، ثمَّ تغطَّى بعد ذلك بإناء، أو قطعة فَخَّارية أو حجرية تناسب حجم الفتحة. وخلال مجريات أعمال التَّنقيب في تلّ مَقابَة، عُثر فقط على بقايا جرَّتي دفنٍ من الفَخَّار قريبتين من بعضهما على مستويات مختلفة.

جرّة دفن (1):

على عمق يبلغ مئة وعشرة سنتيمترات من سطح التّلّ، عُثر على جرَّة دفنٍ مهشَّمة مصنوعة من الفَخَّار بنّية الَّلون. بعد التَّنقيب، عُثر فيها على عظام بشرية مهشَّمة تعود إلى طفل صغير.



شكل (15) جرّة دفن من فترة تايلوس

جرّة دفن (2):

على عمق يبلغ مئتين وثمانين سنتيمترًا من سطح التّلّ، عُثر على جرَّة دفنٍ كبيرة الحجم من الفَخَّار، معظم أجزائها مفقودة، والقاعدة بارزة ومستديرة. وبعد التّنقيب، عُثر فيها على هيكل عظميٍّ بشريٍّ يعود إلى طفل في حالة سيئة.



شكل (16) جرّة دفن من فترة تايلوس

وهنا نلاحظ أن عدد جرار الدَّفن في هذ التلّ قليل جدًا، وهذا لربّما يعطينا مؤشرًا بأنَّ نسبة وفيَات الأطفال كانت قليلة، وتُعتبر الفترة الزمنية التي مرَّ بها التَّلُّ قصيرة، مقارنة بعدد مدافن الأشخاص البالغين. ولو قارنَّا هذا التَّلّ بالتلال المجاورة في الشاخورة وأبو صيبع، لرأينا الفرق شاسعًا جدًا، حيث عُثر على جرار دفن الأطفال بعدد أكبر بجوار مدافن البالغين الذي يتجاوز العشرات.

منطقة الطقوس الجنائزية

خلف الجدار القوسي المحيط بالمدفن رقم (11)، وعلى طبقة من الدَّفن يبلغ سمكُها حوالي سبعين سنتيمترًا، عُثر على بقايا مصطبة (عمود) مربّعة الشكل مبنيّة من أحجار كلسية ممسوحة بالجص، ارتفاعها لا يتجاوز عشرين سنتيمترًا، تحيط بها مجموعة كبيرة من الأصداف البحرية، وفي محيط المصطبة -من الجنوب- تم العثور على حوضين من الجصّ، في أحدهما تمّ الكشفُ عن إناءٍ مزجَّج مهشَّم به رماد لربَّما بقايا حرق بخور. وليس من المستبعَد أن يكون هذا المكان جزءًا من منطقة تقديم القرابين أثناء ممارسة طقوس الدَّفن. وهذه المنطقة بالتحديد ربما تُعدُّ بمثابة بوابة المقبرة أثناء ممارسات الطُّقوس الدِّينية عند مراسم التَّشييع، حيث يتمّ حرق البخور والمواد العطرية.



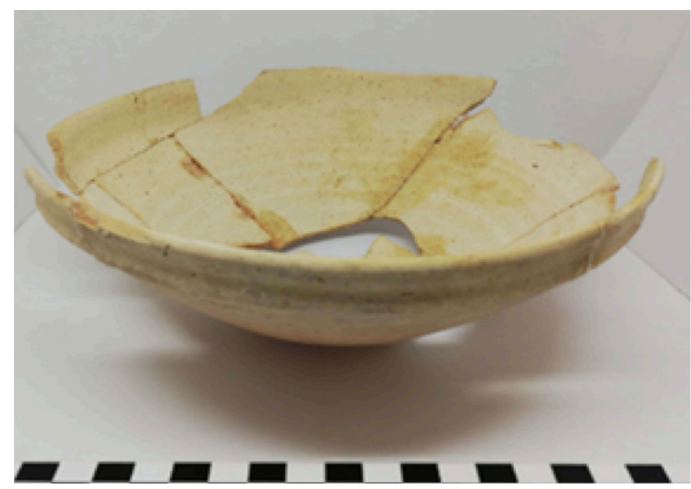
شكل (17) توضح منطقة الطقوس الجنائزية المصاحبة لمدافن تايلوس

المعثورات الأثرية لمدافن تايلوس

والمثير للاهتمام أنه قياسًا بحجم التَّلّ والفترة التاريخية، وبالتحديد تايلوس، عادة ما تكون هذه التّلال غنية باللُقى الأثرية، إلا أن ما عُثر عليه في هذا التلّ يعتبر قليلاً جدًّا مقارنة بالمواقع الأخرى. لعلَّ ذلك يرجع إلى تعرُّض هذه القبور لأعمال سرقة ونهب في العصور القديمة. كما تجدر الإشارة إلى أن الأواني الزجاجية والفَخَّارية والخرز المصنوع من الأحجار الكريمة التي تشتهر به فترة تايلوس، لم تكن ضمن موجودات القبور، فأغلب المكتشفات التي تم العثور عليها داخل قبور تايلوس قد تكون قيمتُها رمزية فيما يتعلق بالطُّقوس الجنائزية. فهي تتمثّل في كِسَر فخَّارية، ومجموعة من القطع البرونزية، وكسر صغيرة من العاج، إلى جانب كمية من المسامير الحديدية.5

الفَخَّار

أطباق الطعام: تنوَّعت الاكتشافات في فترة تايلوس من الأواني الفخَّارية التي يمكن أن نطلق عليها "أدوات الطاولة"، أو "أطباق الطعام" المختلفة، ومن جملة تلك الأواني تم العثور على إناءين من الفخَّار المطلي باللون الأخضر الفاتح، بعض أجزائهما مفقود. وتم العثور عليهما في طبقات الدَّفن بالقرب من الهيكل العظمي رقم (5) من الجهة الشَّرقية. ومن بين أواني المائدة المميزة الكبيرة الحجم المصنوعة من الفخَّار المطلي أيضًا، والتي تعود إلى فترة تايلوس، تمَّ العثور على إناء كبير الحجم مقعَّر بحافَّة مدبَّبة، وقاعدة دائرية صغيرة ومقعَّرة، وتلاحَظ عليه آثار التَّرميم القديم من خلال استخدام مادَّة القار، وعمل ثقوبٍ صغيرةٍ على حافَّتي الكسر تسمح بمرور خيطٍ أو سلكٍ معدني ضعيف جدًا لربط القطع ببعضها، ومن ثم وضع مادة القار لإخفائها وجعلها مانعة لتسرُّب السَّوائل. وتمَّ اكتشافه على طبقة من الدَّفن في المربع الثالث بين المدفنين (12) و (16).



شكل (18) إناء مطليّ باللَّون الأخضر الفاتح، قمعي الشَّكل (طاسة) ذو بدنٍ رقيقٍ وحافَّة دقيقة، له قاعدةٌ صغيرة مستديرة الشَّكلً ومستوية. وتمَّ العثور عليه في طبقات الدَّفن بالقرب من الهيكل العظمي رقم (5)
القُطر: 19.7 سنتيمترًا
قُطر القاعدة: 4.7 سنتيمترات
الارتفاع: 7.5 سنتيمترات

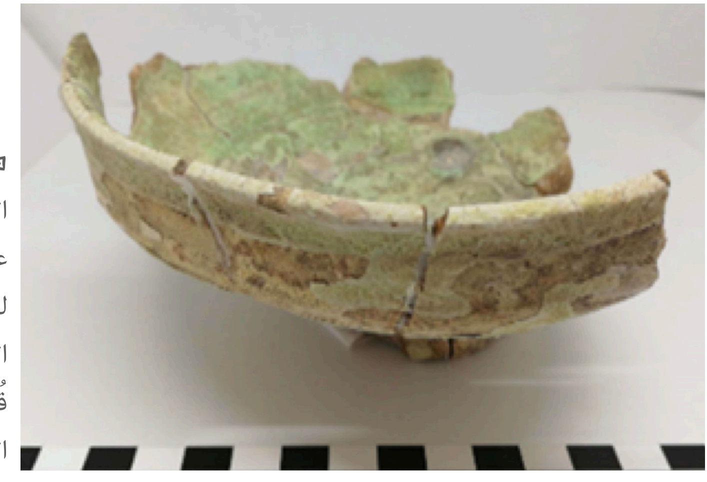


شكل (19) طبقٌ مطليٌّ باللّون الأخضر الفاتح، ذو حافّة دقيقة، وقاعدة بارزة مستديرة الشكل. تمَّ العثور عليه في طبقات الدَّفن بالقرب من الهيكل العظمي رقم (5)
القُطر: 12 سنتيمترًا
قُطر القاعدة: 505 سنتيمترات
الارتفاع: 4 سنتيمترات



شكل (20) طبق مُرمَّم بالقار من العصور القديمة

أواني الطقوس الجنائزية: غالبًا ما يتم العثور على مثل هذه الأواني في تلال قبور تايلوس، وهي عبارة عن أوانٍ من الفخَّار المزجَّج باللّون الأخضر، ويتم اكتشافها بجوانب أو على أغطية القبور، مقلوبة وبها رماد لمواد محترقة، وأحيانًا يتم اكتشافها في أحد أطراف التلّ ضمن أحواض من الطين المخلوط بالجبس، إلى جانب مصاطب بارتفاع معيَّن لوضع أحد التماثيل، وذلك من أجل ممارسة الطُّقوس الجنائزية لمراسم تشييع الميّت إلى حياته الأخرى. وقد عُثر على بقايا إناءين من الفَخَّار المزجج باللون الأخضر عند الأطراف الجنوبية والشرقية للتلّ.



شكل (21) إناء من الفخَّار المزجَّج باللَّون الأخضر تم العثور عليه عند الطرف الجنوبي الشّرقي للتَّلّ.
القُطر: 20 سنتيمترًا
قُطر القاعدة: 6.5 سنتيمترات
الارتفاع: 8 سنتيمترات



شكل (22) إناء من الفخَّار المزجَّج باللون الأخضر تمّ العثور عليه عند الطرف الجنوبي الشّرقي للتلّ.
القُطر: 15 سنتيمترًا
قُطر القاعده: 5.5 سنتيمترات
الارتفاع: 6.2 سنتيمترات

أواني طبخ: قِدر طبخ من الفخّار الأحمر، ذو فوَّهة واسعة، بحافّةٍ عريضة ومستوية بارزة للخارج تتَّصل برقبةٍ قصيرةٍ متَّصلة ببدنٍ شبه كرويٍّ معظم أجزائه السُّفلية مفقودة، وبه ثُلم عند الفُوَّهة، وعليه آثار للَّون الأسود والرَّمادي كبقايا لأنشطة الطَّبخ. وعُثر عليه مهشَّمًا في الطَّبقة الأولى من مستوى المدفن رقم (10) من الأعلى. ويعتقد فريق العمل بأن هذه النَّوعية من الأواني يكثر اكتشافها في الفترة الإسلامية المبكرة، واكتشافه في هذا الموضع يرجّح أن التلّ قد استُغلت بعض أطرافه -في فترات لاحقة- من قِبَل الأهالي أو السُّكان المحليّين لأغراض عدّة.



شكل (23)
قدر طبخ
قُطر البدن: 24 سنتيمترًا
قُطر الفوَّهة: 22 سنتيمترًا
الارتفاع: 11.5 سنتيمترًا
عرض حافة الفوهة: 2.5 سنتيمتر

العاج

يبدو أن المصنوعات العاجية شاع استعمالها لأغراض شتَّى؛ كأدوات الزِّينة الخاصَّة بالمرأة، مثل المكاحل ومداور الغزل، بالإضافة إلى الأواني الصغيرة للاستخدام الشخصي، غير أنَّ العوامل الطبيعية والسَّرقات لم تترك لنا أشياء مكتملة. ومن بين المكتشفات الصَّغيرة المهمّة في مدافن تايلوس، العثور على قطع من العاج ضمن الجهاز الجنائزي للمدفن رقم (11)، بعضها على أرضية المدفن، وبعضها الآخر في أطراف المدفن الشماليّة الغربية، وهي الجهة التي حدثت منها السَّرقة.



◘ شكل (24) قطعة من العاج

المعادن

من بين مكتشفات المدفن رقم (11) العثور على قطع من الحديد، من المحتمل أن تكون بقايا سلاح مثل السَّيف أو الخنجر، وعُثر على بعض أجزائها ضمن الجهاز الجنائزي على أرضية المدفن.



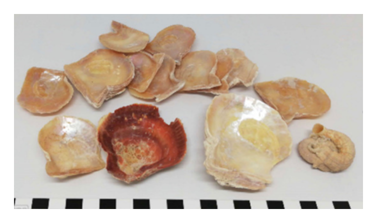
◘ شكل (25) قطع من الحديد

كما عُثر على مجموعة من المسامير الحديدية بداخل بعض المدافن أو بجوارها من الخارج، وبالتَّحديد المدفنين (11) و(12)، هذا بالإضافة إلى المسامير التي عُثر عليها مثبَّتة على الإطار الجصّي الخارجي للقبرين سابقي الذِّكر.



◘ شكل (26) مجموعة من المسامير الحديدية

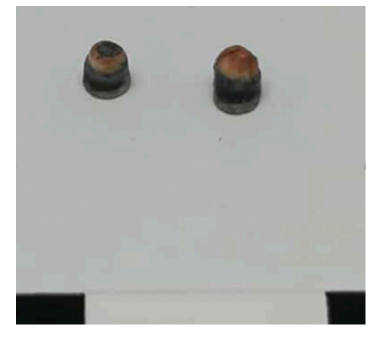
مواد أخرى:



الوصف: مجموعة من الأصداف البحرية، عُثر عليها في طبقات الدَّفن، وعند منطقة تقديم القرابين وتأدية الطقوس الجنائزية.



الوصف: خرزة صغيرة من العقيق الأحمر ضمن الجهاز الجنائزي للمدفن رقم (4).



الوصف: خرزتان صغيرتان عُثر عليهما على أرضية التَّلّ من جهة الجنوب بالقرب من مجموعة عظام تعود لهيكل عظمي لطفل.

◘ شكل (27) مواد أثرية مكتشفة من مدافن تايلوس

الحديقة الدلمونية

فوجئ فريق التنقيب البحريني عند الوصول إلى أرضية التلّ، وبالتحديد في الجزء الغربي منه، باختلاف لون التربة "تربة بُنّية"، وكانت تضمّ عددًا كبيرًا من الأشكال الهندسية المربَّعة والمستطيلة تتخلَّلها ممرّات ضيِّقة. وبمواصلة العمل، اتَّضح أنها عبارة عن مزرعة أو حديقة قديمة تتكوَّن من أحواض مربَّعة ومستطيلة لا تتجاوز أطوالها المتر الواحد، وعمقها ثلاثون سنتيمترًا، تتصل ببعضها البعض بواسطة مجارٍ ضيِّقة لنقل المياه، ويبلغ عددها ثلاث مئة وخمسين حوضًا، قابلة للزيادة في حال تمَّ توسيع رقعة التَّنقيب مستقبلاً، وتغطّي مساحة تقدَّر بأربع مئة وأربعين مترًا مربّعًا. تمَّ النُّزول في بعض الأحواض بهدف المعاينة والكشف عمَّا تحويه في جوفها، وتمَّ نخل وغربلة الرِّمال، وعُثر على كِسَر فَخَّارية صغيرة جدًا رقيقة حمراء اللون تعود إلى فترة دلمون. ويُعتبر هذا الاكتشاف هو الأول في مملكة البحرين؛ بأن تُكتشف حديقة أو مزرعة دلمونية. يبدو أنَّ هذه الأحواض شُيِّدت بنفس الأساليب التقليدية المتَّبعة في المزارع البحرينية حاليًا، ولكن الأحواض الحالية أكبر حجمًا. وقبل أشهر معدودة من بدء تنقيب التَّلّ، كانت تحيط بهذا المكان غابات من أشجار النَّخيل، وبعض أشجار الثمار المحلية. وتحت ظلال هذه الأشجار، كانت توجَد بكثرة أحواض الزّراعة التَّقليدية، والتي يصل طولها تقريبًا إلى خمسة أمتار، وعرضها إلى مترين ونصف المتر، تُعرف محليًا باسم "الشِّرْب" وجمعها "شْرُوب"، ويفصل بين الأحواض ممرٌّ ترابيٌّ ضيِّقٌ يكاد لا يكفي لتحرّك المزارع بين هذه الأحواض. وهذه الممرّات الضَّيِّقة، التي لا يتجاوز عرضُها القدم

الواحد، هي الفواصل التي تحدِّد أشكال الأحواض. وكانت تُعد بتجميع الرِّمال بشكلٍ مرتفع قليلاً، ثم تُرَشُّ بالماء، وتُضرب وتُدكّ بالأيدي والأرجل لجعلها صُلبة. وهذا الأسلوب هو نفسه المتَّبع في تشييد أحواض الحديقة الدلمونية المكتشفة. تتَّصل هذه الأحواض التقليدية المعاصرة بمجارٍ مائية يصل عرضُها إلى حوالي ثلاثين سنتيمترًا أو أكثر، تُعرف بـــــ"السَّاقية"، تتَّصل بمجرى رئيسي يتَّصل بمصدر الماء. وكلُّ مجموعة من هذه الأحواض أو الشْرُوب تُعرف باسم "السّابة". هذه الحديقة، أو المزرعة الصغيرة، تعتبر واحدة من الاكتشافات المهمّة في مملكة البحرين، فهي -كما ذكرنا مسبقًا- تُعتبر الأولى والوحيدة التي يُعثر عليها في البحرين. فلطالما اشتُهرت دلمون بوفرة مياهها العذبة وخضرتها. فقد جاء ذكر مزارع دلمون في أسطورة إنكي والنظام العالمي: "...ثمَّ قام إنكي بتطهير وتنظيف بلاد دلمون، ووضع الآلهة ننسيكيلا مسؤولة عنها... وجعل لها مستنقعات لكي يُؤكل سمكها، ووهبنا النخيل لأراضيها المزروعة لكي يُؤكل ثمرُها..."6. كما ورد ذكر بعض ثمارها في أسطورة إنكي وننهرساج: "في دلمون تطيب السُّكنى في مساكنها. سيكون شعيرُها شعيرًا مُفتخرًا، سيكون رُطبُها كبير الحجم، وسيتضاعف محصولُها ثلاث مرَّات...". وأصبحت دلمون شهيرة لدى الشُّعراء السُّومريين بوفرة زراعتها، وهو أحد مصادر ثروتها. فالأناشيد الملكية في إمبراطورية أُور الثالثة استخدمت النخلة في بعض تشبيهاتها: "أنت حبيب الآلهة ننجال كنخلة دلمون الطاهرة"، ونجدها في أنشودة الملك شولجي (الأنشودة د). وقد أصبحت مقارنة الحبيب بإحدى ثمار الأشجار واحدة من الكَليشيهات الأدبية في تلك الفترة: "أمّي بلح دلمون الحلو".7 إلى جانب الأساطير السُّومرية والنُّصوص الأدبية في بلاد الرَّافدين، ورد ذِكر محاصيل ومنتجات دلمون الزِّراعية في الوثائق الإدارية والتِّجارية. فكانت دلمون تصدِّر التُّمور والبصل إلى عاصمة أور.8 وعندما تولّى العرش نبوخذ نصّر، أعظم ملوك السُّلالة البابلية الحديثة (الكلدانية)، نجده يذكر استلامه بضائع من التُّمور والتِّين الشَّوكي من دلمون لاحتفالات السَّنة البابلية الجديدة.9 إذن، وفرة مصادر المياه العذبة في مملكة البحرين، كما رأينا في الأساطير السُّومرية التي تحدَّثت عن دلمون، أدَّت إلى ازدهار الزِّراعة وتطوُّرها في مملكة البحرين، وأصبح تصدير المحاصيل الزِّراعية أحد أهمِّ مصادر الدَّخل

والازدهار الاقتصادي لهذه الجزيرة. والازدهار الزِّراعي في مملكة البحرين لم يقتصر على فترة دلمون، بل امتدَّ لفترة تايلوس والفترة الإسلامية. وهنا يصف ثيوفراستوس (القرن الثالث-الرابع الميلادي) جزيرة البحرين (تايلوس) بأنَّ فيها شجرة تحمل الصُّوف (القطن) بوفرة. وفيها أشجار النَّخيل، والكُروم أو العنب، وأشجار فاكهة أخرى، بما في ذلك التِّين دائم الخضرة. كما أنَّ هناك ماءً من السَّماء، ولكنهم لا يستخدمونه للفواكه، وهناك العديد من الينابيع في الجزيرة، والتي يُسقى منها كل شيء، وهو أكثر فائدة للغلال والأشجار.10 المصادر في العصور الإسلامية أيضًا وصفت حدائق مملكة البحرين، فقد كتب ابن ماجد (القرن الخامس عشر الميلادي) عن جزيرة البحرين بأنَّ فيها ما بين ثلاث مئة الى ثلاث مئة وخمسين قرية، ويوجد بها الحبوب والليمون والرُّمان، وأنَّ دبس التَّمر كان يُصدَّر إلى الخارج.11 وإلى عهد قريب، كانت البحرين تُشتهر بأنَّها بلد المليون نخلة. وبهذا نصل إلى أنَّ جزيرة البحرين كانت -منذ دلمون- بلادًا زراعية غنية بالمحاصيل الزّراعية، وأنَّ مهنة الفلاحة تُعتبر واحدةً من المهن الأساسية التي توارثتها الأجيال على أرض هذه الجزيرة. وما هذه الحديقة أو المزرعة الدِّلمونية المكتشَفة في مقابة إلا جزء من تاريخ الزّراعة في مملكة البحرين، وما هي إلا أحد الشَّواهد على وصفها بأنّها جنة عَدن.





شكل (28) صور لأحواض الحديقة أو المزرعة الدلمونية تعلوها قبور لفترة دلمون وتايلوس



شكل (29) صورة جوية للمزرعة أو الحديقة الدلمونية (12)

الخلاصة

التنقيبات الأثرية في هذا الموقع الممتدّ كشفت عن تنوُّع المكتشفات الأثرية في هذ المكان، من حيث نوع عناصرها ووظائفها، أو فتراته الزمنية التي غطَّت فترات دلمون وتايلوس والفترة الإسلامية. فقد أظهرت أعمال التَّنقيب في التَّلّ الأثري، شمال الموقع، عن مدافن تعود لفترة دلمون المتأخِّرة ضمن تلّة تضمُّ مدافن فترة تايلوس. كما كشفت التَّنقيبات -ولأوّل مرَّة في مملكة البحرين وربما في المنطقة التي كانت تغطِّيها حضارة دلمون- عن مـزرعة أو حديقة أثرية تشتمل على أحواض كانت تُستخدم لزراعة المحاصيل النَّباتية، تتخلَّلها مجارٍ ضيِّقة لنقل المياه وسقيِ المزروعات وريّها. وهذه الأحواض التُّرابية الزّراعية تشابه -إلى حدٍّ كبير- المستخدمة إلى الآن في الزراعة التقليدية في مملكة البحرين، مع اختلاف في الأحجام. ولربَّما ترجع الهياكل العظمية التي عُثر عليها فوق الحديقة الدلمونية إلى أولئك المزارعين الذين كانوا يمارسون فيها الزِّراعة.

الهــوامــش

1 - ساعد في تأريخها الدكتور ستيفن لاورسن، متخصص في الآثار الشرقية وحضارة دلمون، متحف آرهوس، الدنمارك.

2 - المعراج، محمد: عادات الدَّفن في تايلوس – موقع الشَّاخورة، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، 2007م، ص 54.

3 - سلمان، مصطفى: حفريات الشَّاخورة - التلّ A1، مجلة دلمون، العدد 18، 1999م، ص 26.

4 - Daeam,A & Haerinck,E: Excavations at Shakhoura (Bahrain), Arab. arch. epig. 2001: 12: 90–95.

5 - كان للدكتور بيير دور كبير في دراسة هذه المكتشفات الأثرية ومتابعة أعمال التنقيب، وهو رئيس الفريق الفرنسي للآثار في مملكة البحرين، ومستشار الآثار بهيئة البحرين للثقافة والآثار.

6 - Salvini,B: " The land where the sun rises…", The representation of Dilmunin Sumerian literature, in: traces of paradise, the archaeology of Bahrain 2500-300AD, London, 2000, 28-34.

7- Salvini,B: Ibid., p.28-34

8 - Rice,M: The archaeology of the Arabian Gulf, Routledge, London, 1994, 269.

9 - Oates,D: Dilmun and the Late Assyrian empire, In: Bahrain through ages, KPI, London, 1986, PG 432.

10 - Bahrain national museum, 1993, 66-67.

11 - Bahrain national museum, 1993, 67.

12 - صورة جوية باستخدام طائرة الدرون بمساعدة الفريق الدنماركي للآثار.



◘ مشهد من المحرّق القديمة،
تصوير كمال إيمدن، Aga Kan Trust

صورة المُحرَّق في التجربة الشعرية للشاعر قاسم حداد*

د. طارق فتوح ◘

يأتي هذا البحث لاستجلاء العناصر، التي يرتكز عليها الشاعر في بنائه لمفهوم الصورة نظريًّا، ووضع أسس تأطيرية من خلال ممارسته النصية (...) بتناول وضعية الصورة في المنجز النصّي لدى الشاعر البحريني قاسم حداد، انطلاقًا من الصورة الذهنية والصورة المجردة.

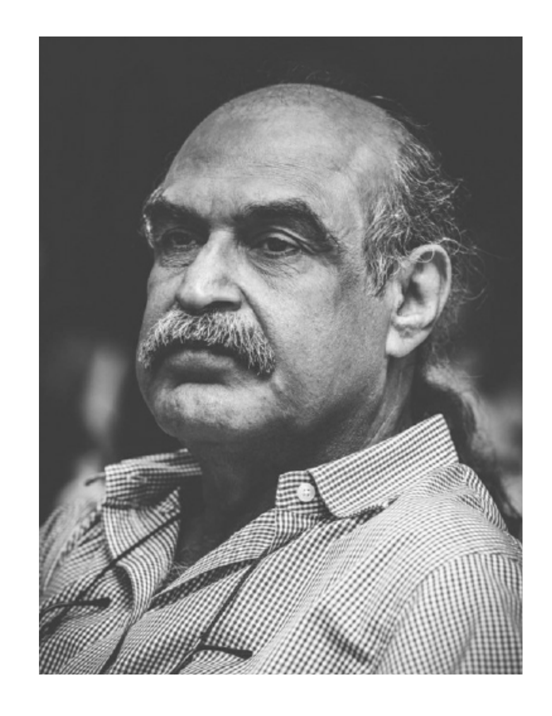
3.3 الصورة الذهنية

1.3.3 تحديد المفهوم

يعرف جاك أومون Jaques Aumont الصورة الذهنية بقوله: «الصورة الذهنية ليست تصويرًا داخليًّا للحقيقة، ولكنها تمثيل مشفّرٌ لها».1 يقدّم هذا التعريف المختصر إطارًا تعريفيًّا مركّزًا للصورة الذهنية، ومنطلقًا نظريًّا به سنتوجّه نحو تحليل عيّنة من القصائد للشاعر.

يقدّم لنا التعريف سمتين أساسيتين للصّورة الذهنية: السمة الأولى كون الصورة الذهنية ليست تصويراً داخليا للحقيقة؛ السمة الثانية: إنها تمثيلٌ مشفّر لهذه الحقيقة، أي أن الصورة الذهنية لا تحيلنا على الحقيقة الداخلية للأشياء مباشرة، لكنها تقدّم لنا حقيقة الأشياء بطريقة مشفّرة ورمزية. بهذا المعنى، فالصورة الذهنية لا تصوّر الأشياء في حقيقتها، بل تضعُها داخل قالبٍ رمزي مشفّر. من هنا نستطيع القول إن الصورة الذهنية تسعى إلى تصويرٍ حقيقة الأشياء في دلالاتٍ تسمح بإنتاج سيرورة من المعاني، يكون فيها النصّ متعدّد الدّلالة، وحدودُه مفتوحةً على لا نهائية المعنى.

◘ أكاديميّ من المغرب | هذه الدراسة جزء ثان من الدراسة المنشورة في العدد السابق من المجلة: "الصورة في تجربة قاسم حداد الشعرية"



الشاعر البحريني قاسم حدّاد

2.3.3 الصورة الذهنية تصوُّرٌ لحقيقة الشيء

يتناول الشريف الجرجاني2 الصورة الذهنية على أنها «حصول صورة الشيء في الذهن. فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلّا فهو التصوّر».3 من هذا المنظور، فالصورة الذهنية تصديق بالشيء ومعرفة حقيقته. إنها إدراك عميق للأشياء في اتجاه خلق معرفة جديدة وتصور جديد للأشياء. هذا الإدراك لا يتحصّل إلا في ذهن الشاعر الذي يتمثل الواقع في حقيقته، فيعمل على تجسيدها وتمثيلها كما هي، مستقلًا عن أيّ سلطة تقيِّده أو تحدّ من إبداعه.

3.3.3 الصورة الذهنية نتاج واقعتين متباعدتين

تعمل الصورة الذهنية على تكثيف الدلالة، لخلق نصٍّ له سلطتُه وله حضورُه. سلطة لا تتحقق إلا بتصوّر الذات الكاتبة ورؤيتها للأشياء، حيث الذات تبني صورَها الذهنية في عالمها، فترى الأشياء وتعيد تصويرها بطريقتها الخاصة الناتجة عن تقريب واقعتين متباعدتين، وهو ما يجعل التجربة الشعرية منفتحة على المرئي واللامرئي، لهذا فالصورة الذهنية «هي إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتُج عن مجرد المقارنة. إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلًا أو كثيرًا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقرّبتين بعيدة وصادقة، تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي وتحقيق الشعرية». 4

إن الصورة الذهنية نتاج خالص نابع من ذهن الشاعر، فهو لا يكتب على أساس المقارنة بين الأشياء، أو يقارب بين واقعتين متشابهتين، إنما يكتب ليقارب بين واقعتين متباعدتين. وبقدر ما تكون العلاقات بعيدة وغير مألوفة، تكون الصورة

أقوى وأقدر خلقًا لتحقيق كتابة شعرية تفتح أفقًا جديداً أمام النص الذي يعدّ «تحقيقًا لهذه الشبكة الذهنية للمعنى، أي أنه مستوى مجسد واقعيًّا لتمثيل ذهنيّ عام أو أكثر تعقيدًا».5

سنتناول في هذا المحور عيّنتين من القصائد، يبرز فيها الشاعر الأهمية الكبرى التي تحظى بها المدينة في مخيلته الشعرية. سنعمل أولاً على تحليل صورة المدينة، أو مسقط رأس الشاعر "المُحرّق"، انطلاقًا من ديوان (لستَ ضيفًا على أحد)، وثانيًا من خلال عمله النثري الموسوم بـ (ورشة الأمل)، وهو عمل يعدّ سيرة شخصية يحكي فيها الشاعر ألفته بالمدينة وحنينَه إليها. فكيف تتمثل صورة المدينة في ذهن الشاعر؟ وهل المدينة التي يتصوّرها في ذهنه الشعري هي المدينة التي عاش فيها وكتب عنها؟ وما الفرق بين المدينة شعريًّا، وبين المدينة نثريًّا؟ هذا ما سنحاول تحليله في العينة الأولى.

4.3.3 صورة المُحرَّق شعريًّا

تنطوي قصيدة "المُحرّق" على سيرة ذاتية للشاعر قاسم حداد. فهي قصيدة تصف المدينة، وتصوّر أزقتها، وبحرَها المفتوح على فضاءاتٍ عدّة. تلك المدينة الحاضرة، دومًا، في ذهن الشاعر



◘ الناقد الفرنسي جاك أمونت

ومخيلته، تعبُر به المسافات، وتسافر به نحو عوالم الحرية، وغواية المجهول. يكتب عنها قاسم حداد:

أزقتها المتربة
تجاعيدُ أطفالها الشاحبة،
زرقتُها،
ريشة التاج في عرسها
بحرها يحرسُ الفقر فيها
ويجتازها،

تحضر الآن في غيم برلين
رغم المسافات
تحضر
تقترح الكتبَ الغائبة،
أسمعُ نومَ النوارس في معطف الليل
أسمعها في الظهيرة
أركضُ،
والشمس خلف الخطى التائبة
يا أيها الولع المرّ
يا منتهايَ البدائي
أيتها المدن الغربية
أنساكِ وأذكرها وحدها
فرسًا سائبة.6

تصوّر القصيدة، منذ البدء، مدينة المحرّق تصويرًا ذهنيًّا، تصويرًا تتسلسل فيه مشاهد عدّة تتقاطع فيها أزقة المدينة وأحوال أهلها. هي مدينة يكسوها الحُزن حتى في صغار أطفالها. مدينةٌ مفتوحة أبوابُها على صفاءٍ يعلو زرقة سمائها، فيما نَسيمُها يشبه ريشة تتراقص أطرافُها على تاج عروس، لا تملك إلا الرقص وسط هذا الشّحوب، ووسط هذا الفقر، الذي يحرسه البحر: باب المدينة المعطاء. نقرأ في هذا المقطع:

أزقتها المتربة
تجاعيدُ أطفالها الشاحبة،
زرقتُها،
ريشة التاج في عُرسها
بحرها يحرسُ الفقر فيها
ويجتازها 7

بهذا البؤس، وهذا الحزن، تحضر مدينة المحرّق في ذهن الشاعر، وهو في برلين، رغم بُعد المسافات، وهو ما يُنبئ أنّ الذات في وصالٍ تام ومستمر بالمدينة ومشاهدِها الحيّة. فكلما بعُدت المسافات، قوِيَ ارتباط الذات بها، وقوي حنينه إليها. هي مدينة لا تكتمل معالمها إلا بكونها مدينة مفتوحة على البحر، الذي يعدّ الوجهة المقصودة، والقبلة المرصودة لدى الشاعر. فالبحر هو باب المدينة الكبير، المفتوح على التأمّل والإنصات. هو قبلة الشاعر في الليل لسماع نوم النوارس، ووجهته في الظهيرة لسماع صوتها. مع البحر تسمع الذات وتنصت إلى عمق الأشياء كي تسبر أغوارها في صمت. يكتب الشاعر:

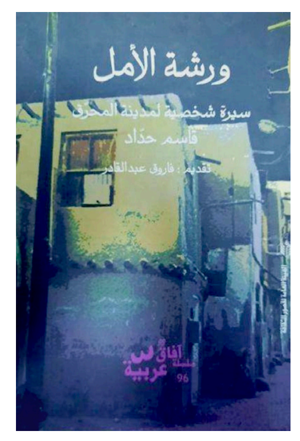
تحضر الآن في غيم برلين
رغم المسافات
تحضر
تقترح الكتبَ الغائبة،

أسمعُ نومَ النوارس في معطف الليل
أسمعها في الظهيرة
أركضُ،
والشمس خلف الخطى التائبة 8

إنها اللحظة التي يعلن فيها الشاعر عن حبّه للمدينة، باعتبارها ولعه المرّ، لمرارة العيش وقسوة الحياة في المحرّق، حيث تعدّ منتهاه البدائي، سيظل يتذكرها دون المدن الأخرى، ولا ينساها. بالتذكر تظل المدينة حيّة في ذهنه ووجدانه. فهو لا يتذكرها إلا لينسى المدن الغريبة. فلا مدينة، كيفما كانت، تعلو على مدينة المحرّق. ولعلّ في هذا التذكر إبرازًا للمدينة، التي تستعصي على الانقياد والامتثال، فهي في عصيان مستمرّ وتمرّد دائم كالفرس السائبة. نقرأ في المقطع الأخير من القصيدة:

يا أيها الولع المرّ
يا منتهايَ البدائي
أيتها المدن الغريبة
أنساكِ وأذكرها وحدها..
فرساً سائبة.9

من هنا، لا تتحدّد علاقة المدينة بالشاعر، في القصيدة، انطلاقًا من انتمائه إليها فحسب، وإنما



من الحمولة الدلالية التي تجعل المدينة رمزًا للتمرد والعصيان. وهو ما يجعل للمدينة أهمية كبرى لدى الشاعر، من خلال استحضاره لها وهو في ضيافة مدينة أخرى، استحضارًا يقوم على التذكر الدائم للمحرق. فدلالة الحزن سمة غالبة على أهلها، انطلاقًا من تجاعيد أطفالها الشاحبة، وبحرها الذي يحرس الفقر فيها. تلك هي صورة المدينة التي تذكّرها الشاعر واستحضرها في شعره، فكيف تصوّرها في نثره؟

5.3.3 صورة المحرّق نثريًّا

في العمل النثريّ (ورشة الأمل) تتحوّل المدينة إلى سيرة شخصية لمدينة المحرق. فيها يكتب الشاعر نصه النثري. إنه يجسّد علاقته القوية بالمدينة، بما هي مدينة تشكل حنينًا متكتمًا، وصورة بها يسترجع ذكرياته الجميلة. من هذا الاستحضار تنبعث المدينة من جديد. فعبرها يتذكر الشاعر عالمًا يتدفّق في صمت، في سيرة تعلن انتسابها إلى موجود لم يعد موجودًا إلا في ذهن الشاعر، هي مدينة مثل «حنين غير معلن إلى عالم لم يعد موجودًا».10 تشكل مدينة

المحرّق مدرسة يتعلّم فيها الشاعر درس الحياة المتجدّد عبر الزمان والمكان، وفي أحضانها يصوغ تجربتَه الذاتية، وتتفتق موهبتُه الإبداعية ورؤيتُه المختلفة للأشياء المحيطة به، وذلك عبر لحظتين بارزتين: الأولى بوصفها مدينة الأبواب المفتوحة على تقاطعاتٍ اجتماعية بين أهل المدينة وأحيائها؛ والثانية بوصفها ورشة الأمل التي لا تكتمل إلا إذا اتصلت بحيوية الأمل الإنساني. يقول قاسم حداد عن هذه المدينة: «يمكن الحديث عن هذه المدينة من مستويات وزوايا مختلفة، غير أنني أحب أن أتحدث عنها متقاطعة بالرؤية الإنسانية التي أنشأتني، وتصاعدت في تجربة كان لها الدور الأكبر في صياغتي ثقافيًّا وإنسانيًّا وإبداعيًّا. (...) عرفت مدينة المحرق في لحظتين باهرتين من الاكتشاف: الأولى بوصفها مدينة الأبواب المفتوحة دائمًا، والثانية بوصفها ورشة الأمل».11

يتسع أفق المدينة في (ورشة الأمل)، فيستعيد الشاعر المحرّق كمشروع مدينة مفتوحة على أمل إنساني عميق يجعل منها منبعَ طاقة نابضٍ بالحيوية. فليست المدينة سوى مصدرٍ لبناء إبداعه وثقافته، يعوّل فيها على أبوابها المفتوحة على تجارب الحياة، التي تنهض بالذات لتندمج في محيطها الاجتماعي المتعدّد لتصوغَ منها بوتقة أفكارٍ نابضة، باعتبارها ورشة تختزن مشاريع عدّة في حقول مختلفة، بما هي ورشة مفتوحة على الحركة والاشتغال، ولا تكفّ عن الإنتاج. هي مدينة: «ورشة الأمل، لأنني أرى في المحرّق مشروعًا لا يكتمل إلا إذا اتصل بحيوية الأمل الإنساني. ويمكن لملاحظ التاريخ الاجتماعي لهذه المدينة أن يكتشف كيف أن ثمة مشاريع عديدة ارتبطت بأشخاص، في حقول مختلفة، وقد نهضت بهم هذه المشاريع كلما شعروا بالطاقة الصادرة عن الجمرة الخفيّة في شهوة الحياة والتغيير المتأجّجة في حركة لا تكفّ عن الإنتاج. كل ذلك صادر من كون هذه المدينة، طوال تاريخها المعروف، مصدر بناء وحيوية، وبوتقة أفكار نابضة بالعمل، حتى أنني أميل إلى اعتبار المحرّق سواد البحرين، أي مصدر حياتها، بالمعنى الواقعي حينًا، والمعنى المجازي غالبًا».12

6.3.3 استنتاجات

أتاحت لنا مصاحبة قصيدة "المحرّق"، ونص "ورشة الأمل" لقاسم حداد الاقتراب من الصورة الذهنية للمدينة، حيث تنبني الصورة على التذّكر والاستحضار الدائم لواقع ظل وسيظل حاضرًا في ذهن الشاعر باستمرار. فالمدينة -لدى الشاعر-

صورة تسعى إلى تصوير حقيقة الأشياء وكشفِها في دلالاتٍ تسمح بإنتاج سيرورة من المشاهد المتعدّدة، تكون فيها المدينة مفتوحة على الذكريات، وبمثابة خزّان مشهديّ يقوم على التذكّر. بهذا المعنى، تكون المدينة انفتاحًا على رؤية الحقائق الخارجية في دلالتها العميقة. دلالة لا تُرى إلا بذهن الشاعر، حيث يعمل على إدراك كُنهها، فيعيدُ صياغتَها من جديد، ويقدّمُها وفق رؤيته الخاصّة القائمة على استحضار الماضي من أجـل استشـراف المستقبل.
فهو بذلك يعمل على نقـش الـذاكرة بالأثر، كي لا تتـعرض للسـهو والنسيان.

4.3 الصورة المجرّدة

1.4.3 تعريف

يعرّف معجم الشعرية والبلاغة Dictionnaire de poétique et de rhétorique الصورة المجردة كما يلي: «مصطلح المجرّد يدلّ على حالة وكيفية وجود شيء معين، وعلى حركية ووضعية مجموعة من الأشياء. فمثلًا عندما يريد الشاعر أن يرسم وضعية السحاب بصور واقعية، فإنه سيخلص إلى غايته من خلال التحدث عن المعابد والقصور (...)، ومن ثم فإن الامتياز الكبير للصورة المجردة هو الانفتاح أكثر على الخيال (...)، إذ بإمكان المجرد أن يشير إلى حركة الشيء».13 يختزن تعريف هنري موريي Henri Morier للصورة المجردة دلالات عدّة. فهي تدل على حالة، وكيفية، وحركية، ووضعية، تُخرِج الأشياء من معانيها المتآلفة. إنها نتاج للحالة التي تكون عليها الذات الكاتبة وهي تمارس الكتابة. بالممارسة، تنتقل الصّور من حالتها الساكنة المستقرة، إلى حالتها الحركية المنفتحة على وضعيات جديدة لا نهائية. في هذا الانفتاح، تلغي الذات المشاهد المألوفة، لا من أجل إنتاج صور جديدة، بل من أجل خلق علاقاتٍ جديدة بين الأشياء المتنافرة، تحمل الصورة فيها تأويلات تكشف عن دلالاتٍ بعيدة في خلق المعنى. بهذا الانفتاح، تنقلنا الذات الكاتبة إلى وضعياتٍ عدة للصورة. ولتبيان ذلك، نأخذ قصيدة "ملاك" عيّنة للدّراسة.

2.4.3 صورة الملاك: قصيدة «ملاك»

قصيدة "ملاك" لقاسم حداد منشورة ضمن ديوان (دع الملاك)، وهي أول قصيدة من الديوان، تتفق مع باقي القصائد في الحجم القصير، كما تتفق في نوعية اختيار العنوان المكوّن من لفظ واحد له احتمالات دلالية واسعة، احتمالات تنفيها أو

تؤكدها طبيعة اشتغال النص واشتغال السياقات داخله. على هذا، فالقصيدة لم تُصحب بإهداء كما هو الحال في بعض قصائد الديوان. يكتب قاسم حداد:

دَع الملاكَ يتولاكَ
كلّما هممتَ أن تنهلَ القَدَحَ المكنوزَ بنسيانِ العنب،
دَعْهُ،
يعرفُ المسافة
بين شفرة الزجاج وشفتين مصقولتين بالولع
سترى كيف يكون الترنحُ بهيًّا
برفقة ملاكٍ
يرويك ويروي عنك
فتعرف النشوة
في اندلاعِ اللهب المكبوت
فصلَ التذكر الأول،
عنبٌ يستعصي على النسيان
دعه،
ملاكٌ ينتابُكَ مثلَ الشغف
يفتحُ لكَ الطريقَ
يمسح الصهدَ في تجاعيدِكَ
ويصقل لك يقظة التآويل
دعه،
ينالك مثل برق العشق،
ملاكُ الكتابة. 14

إن قراءة القصيدة تنمّ على وجود علاقة استسلام وانقياد بين الشاعر والملاك، علاقة لا يُفك التباسُها إلا باعتماد فرضية ننطلق فيها مما طرحناه سابقًا؛ هو أن الصورة المجردة انفتاح على الخيال. يتأسّس هذا الطرح على الألفاظ التالية: "دع، رفقة، يستعصي، يمسح، ينالك". هذه الألفاظ توحي أن الشاعر يعيش حالة انقيادٍ مطلق رفقة الملاك، وهو ما توحي به لفظة "دعه" التي تكرّرت عدة مرات في القصيدة. فالملاك يفعل بالشاعر ما يشاء "دع الملاك يتولاك"، لا يتركه إلا وهو منتشٍ ومترنّح بقدح العنب المكنوز بالنسيان مرة، والمستعصي على النسيان مرة أخرى: "نسيان العنب، عنب يستعصي على النسيان". إنه الانقياد، الذي يبلغ بالشاعر حدّ النشوة، فيكتسب حظه من المعرفة الذوقية "فتعرف النشوة"، ومن ثم ينفتح الطريق رفقة ملاك ينتابه مثل الشغف. هذا الانقياد يجعل الملاك بمثابة المحبوبة، التي تنال من الشاعر ولا تتركه إلا في حالة عشقٍ مترنّح بين اليقظة والنسيان. إنه ملاك الكتابة.

1.2.4.3 دلالة الملاك

إن المتأمل في لفظة "ملاك"، وفي معناها المعجمي، يلحظ دلالة واسعة تنتظم أنسجة معانيها في بؤرة ارتكازية محورُها القِوام والنظام، لا بمعناها التقليدي الضيّق، وإنما بالمعنى الشامل لكل ما يأخذ الممارسة الشعرية المعاصرة نحو التعدّد والاختلاف. هذا التعدّد يجعل من النصّ الشعري عمومًا، واللفظة خصوصًا، تحمل تصوّراتٍ ذاتية للشاعر، تحاول بها الذات وضعَ أسس جديدة لخلق معانٍ تبتعد، من خلالها، عن المألوف وقوانينِه المُحددة سلفًا، لتخترق المجهول، بحثًا عن نظام يستوعب الذات ورؤاها؛ وطَرْقًا لطُرق لم تُطرَق من قبل، فيها تكتشف الذات موقعها وبها يبرُز حضورُها. تنحو دلالة لفظ ملاك في القصيدة إلى تأسيس عدة معانٍ تراهن فيها على التعدد والتباين في آنٍ. وبقدر ما تزداد المعاني اتساعًا، تزداد غواية القصيدة وإغراؤها. فلفظة ملاك، وهي بؤرة القصيدة، تحمل أولًا: معنى التماسك والترابط، الذي يحيل عليه لسان العرب. فالقصيدة لا تعلن عن نفسها ولا تتميز عن غيرها إلا بتماسك تركيب بنائها ووحدتها. بهذا التماسك يصبح للقصيدة جديدها، وتصبح معها الكتابة صورة تولد من جديد. إن «القصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حية، متنوعة، وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلًا ومضمونًا».15

على هذا الأساس، فالتماسك يحمل صورة الكتابة التي تؤسّس لصوت الذات الكاتبة المسيطرة على النص وعلى دلالته، تجنح به نحو تفجير اللغة والتمرّد على أعرافها، لتأسيس كتابة جديدة تضع الذات في مهبّ أسئلة تجنح بالمخيّلة نحو التحرّر، كأن تماسك الكتابة يصغي للذات، وفي هذا الإصغاء تنفصل الذات عن نفسها. يمتد المعنى الثاني للفظة ملاك إلى معنى القِوام والصلاح. هو معنى ينفتح على شمولية عميقة، ترى أن الكتابة تصوُّرٌ مبنيٌّ على حسن وصلاح القصيدة، إذ تلتمس جماليتها في وحدتها ككل لا يتجزأ، وفي قِوامها حيث يجذب الذات إلى حضرته، فيشعل فيها فتيل الشهوة، فتنقاد مع القوام إلى صلاح القصيدة. يكتب قاسم حداد عن معرفة الكتابة وطريقها الجميلة: «ما أعرفه عن الكتابة طريق جميلة لمقاومة محو ذاكرة المستقبل. الكتابة أيضًا، انقياد حميم لبهجة المخيلة، وهي تتقمص طبيعة تلتبس على الكاتب، لتكون غامضة في حضرة القارئ. لذا ستظل الكتابة، بوصفها شهوة المخيلة، طريقًا لاكتشافات القلب، لا سبلًا لاستجداء جلافة العقل

ومزاعم الوعظ واليقين. الأدب أجمل بما لا يقاس، ومن يُرد التعلم فليذهب إلى الحياة».16

بهذا التصور تنبعث القصيدة من جديد، وتولد، ومع الولادة يصبح للشعر معنى خلّاق، لا معنى سرديًّا وصفيًّا. يكتب أدونيس: «قِوام الشعر الجديد معنى خلّاق توليديّ، لا معنى سرديّ وصفيّ».17 فصورة الكتابة عند قاسم حدّاد تقوم على خلق معانٍ جديدة غير مألوفة. بهذا الخلق تكتسب القصيدة نظامها وقِوامها، ذلك أنّ القِوام هو خلق معانٍ جديدة لا تؤمن بالمسلّمات والمتعارف عليه، وبعيدة كل البُعد عن المعاني الوصفية السردية. يطرح المعنى الثالث للفظة ملاك، المتمثل في: ما يُعتمد عليه، جانبًا مهمًّا في وضعية الكتابة وصورتها. فملاك الكتابة عند قاسم حداد هي الاشتغال على تصوّرات تقطع مع الماضي لتعانق المستقبل، وفي هذه القطيعة تبني القصيدةُ ذاتَها، وفي الآن نفسه، تبني أسُسَها وفق رؤية الذات الكاتبة الممتلكة لطاقات إبداعية وهي تشق طريقها نحو تأسيس تجربة لا تعتمد فيها إلا على السؤال، الذي لا يركن إلى الاطمئنان بقدر ما يؤمن بالبحث ومواصلة الطريق لاكتشاف المجهول. يكتب أدونيس: «إن كون الشعر سؤالًا يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحًا، وأنه لا يقدم يقينًا. فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشكّ، أمّا الجواب فنوع من التوقف عن الفكر، لأنه اطمئنان ويقين. السؤال -بتعبير آخر- هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر».18 ويستوقفنا الشاعرُ نفسُه عندما يصرّح بضرورة الشك وإثارة الأسئلة، وعدم قبول الأجوبة المستقرة. فالحياة بحث وسفر. يكتب قاسم حداد: «مبكرًا قلتُ إنّ أخطر ما يمكن أن يتعرض له الإنسان، في سعيه لتحقيق حريته وكرامته، هو استسلامه ليقين البهائم. وعندما يتعلق الأمر بالمبدع، فإن الشكَّ النشيط، وقلق الأسئلة، هو ما يجعل النص الإبداعي قادراً على التحول المستمر إلى فعل حيٍّ في الحياة، وبعدها. فالإبداع الإنساني هو ما يصدر دائمًا عن شهوة الأسئلة، وليس بما يعلن قبول الأجوبة المستقرة المنجزة من جاهزية الماضي. فالحياة هي موقد البحث والسفر».19 بالسؤال تذهب القصيدة نحو بناء أسسِ المعرفة، حيث لا تؤمن بالاطمئنان، بقدر ما هي تواصل الشك والقلق. هو ذا السؤال الذي تعتمد عليه القصيدة وتستند إليه في بناء مشروعها المعرفي المفتوح على مواصلة البحث واكتشاف المجهول.

ملاك ينتابك مثل الشغف

يفتــح لك الطـــريق 20

إنها طريق المجهول وهي تسير نحو بناء نموذجها الأرحب، حيث الذهاب المتحرّر نحو المطلق، تخترق عالمها لتكشِف قدرتَها في ممارسة يتداخل فيها المطلق الشعري بالكتابة. ذلك ما تفعله الذات وهي تكتب ذاتها. يكتب قاسم حداد: «أرى إلى الكتابة بوصفها ذهابًا متحررًا إلى المطلق. الكتابة هي أن تكتب ذاتك». 21

إن الملاك في القصيدة، مرتبط بالكتابة، ذلك ما أبانت عنه من خلال دلالة اللفظ معجميًّا، ومن السياق الشعري، من جهة، وانطلاقًا من نصوص نثرية تحدّث فيها الشاعر عن تجربة الكتابة وانقياده الحميم إليها، من جهة أخرى. فالملاك، بالنسبة إلى الشاعر، هو النشوة واندلاع اللهب، هو التذكّر والنّسيان، هو الشغف باقتحام المجهول، هو برق عشقٍ يناله، هو يقظة التآويل. في هذه اليقظة، والترنّح المسيّج بالاستسلام للملاك، تنهل الذات من القدح المكنوز بالنسيان. وبرفقة الملاك ترتوي، فيعرف الشاعر النشوة، ولا يكون إلا التذكر المستعصي على النسيان. فالملاك عندما يتولّى الشاعر، لا يتركه إلا وهو بين النسيان واليقظة. ذلك ما يفعله ملاك الكتابة في الذات الكاتبة. أما في حضرة الملاك، فالشاعر يعرف النشوة، فيتذكّرها، ولا تستعصي على النسيان.

”قاسم حداد يصغي إلى صوت الملاك“

2.2.4.3 صورة الكتابة

صورة الملاك في القصيدة لا تفارق صورة الكتابة وتجربة الذات الكاتبة. ذلك هو فعل الملاك في ممارسة الكتابة، حيث لا تستسلم للمألوف، كما لا تهادن القيود الموضوعة سلفاً. إنه سفر الذات وهي تشق طريقها لتعبُرَ مسافة التجربة الممتدة نحو لا نهائية المعنى. إنه الانقياد التام والاستسلام اللامشروط لفعل الكتابة عندما تسافر في ليل القصيدة. هو ذا السفر الممزوج بعذاب التجربة وعذوبة النص. يكتب قاسم حداد:

دع الملاك يتولاكَ
كلما هممت أن تنهلَ القدحَ المكنوز بنسيان العنب،
دعه،
يعرف المسافة
بين شفرة الزجاج وشفتين مصقولتين بالولع 22

في السفر تكشف الذات مجهولَها الشعري، وفي الوقت ذاته، تصوغ معرفتَها الشعرية التي تتخطى الحدود لتبلغ حدّ الانتشاء الرّوحي "بين شفرة الزجاج، وشفتين مصقولتين بالولع". ومع هذا الانتشاء، تصير الذات مترنّحة ببهائها وصفائها المسافر في ليل المطلق الشعري، حيث "سترى كيف يكون الترنح بهيًّا برفقة ملاكٍ"، وتصير متوهجة بلهبها المكبوت المضاهي لذة الذات وهي تكتب منجزها النصّي. وفي الكتابة يتصاعد الإحساس بالنسيان. إنه نسيان القيود الموضوعة سلفًا على حريّة النص وانبثاقه في الوجود. يكتب قاسم حداد:

سترى كيف يكون الترنّح بهيًّا
برفقة ملاكٍ
يرويك ويروي عنك
فتعرف النشوة
في اندلاع اللهب المكبوت 23

إن لحظة الإحساس بالكتابة تمنح الذات قدرة على التوهّج وخلق المعاني من جديد. تلك هي أجمل اللحظات، ففيها يكون الشاعرُ شغوفًا بفتح الطريق تلو الطريق لعبور الحدود التي بها يمتلك عالمه الغامض والعميق؛ عالم الكتابة. يكتب قاسم حداد:

دعه،
ملاك ينتابك مثل الشغف
يفتح لك الطريقَ
يمسح الصهد في تجاعيدِكَ
ويصقل لك يقظة التآويل 24

تتكشّف لحظة الكتابة ويتكشّف هذا الإمكان في فعل الكتابة، بحيث يسعى به قاسم حداد إلى كتابة نصه وهو يصغي إلى صوت الملاك ومعاناته الشديدة عندما يريد الشاعر كتابة القصيدة، إذ لا يمكن كتابتها بدون هذا الخِضم، الذي يدفع بالذات الكاتبة إلى قمّة نشوتها. يكتب قاسم حداد موضحًا نشوته أثناء لحظة الكتابة: «قلتُ مرة: إن المعاناة لا تكون أثناء كتابة القصيدة، بل قبل ذلك، في خضم الحياة. الكتابة هي أجمل اللحظات على الإطلاق.
فالشاعر لا يكون سعيدًا ومتألقًا ونشيطًا مثلما هو إبان الكتابة.
العذاب يكون قبل النص وبعده. أما لحظة الكتابة، فما أبعدها عن العذاب. إنها برهة النشوة القصيرة، والنادرة، والخاطفة، التي تؤكد كم شبيه هو الشعر بالحب». 25
وفي هذا السياق، لا يمكن فكّ مغالق الكتابة وغوامض أسرارها إلا بما يضمره التأويل المفتوح

على لا نهائية المعنى: "يمسح الصهد في تجاعيدك، ويصقل لك يقظة التآويل". بهذه اليقظة يسهم التأويل في التحرّر من إمكانية حصر المعنى وتحديده.

دعه،

ينالك مثل برق العشق،

ملاك الكتابة. 26

تتبدّى صورة الكتابة في قصيدة "ملاك"، والنصوص النثرية على السواء، كمشهد للنشوة الخاطفة. وليس للشاعر مثل هذه النشوة، أو لحظة انبثاق القصيدة، إلا أثناء ممارسة الكتابة، التي تحقق للذات الكاتبة إبداع صورٍ تخرج عما وُضعت فيه سابقًا. يكتب أدونيس: «تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكًا تامًا (...) فهي من هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها. وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها، فتتعرى وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصور أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه».27

يظهر لنا أن الذات الكاتبة لا تكتب القصيدة، ولا تُصور صورها الشعرية، إلا بالانفتاح أكثر على الخيال، وهو ما لمسناه في استعمال الشاعر لمفردات في القصيدة مثل: النشوة، الترنح، اندلاع اللهب، الولع، الشغف، برق العشق.

وكلها مفردات تربط الشاعر بملاك الكتابة، من جهة، وتربطه، من جهة أخرى، بلحظة الكتابة.

هكذا يحقق الشاعر دلالة الملاك وهو يُخرجه من معناه المعجمي الضيق ليضعه وفق تصوره الخاص بالكتابة. ذلك أنّ الكتابة تجربة تتيح التصرّف بحرّيّة في اللغة وفق ما تتصوره الذات الكاتبة وما تراه. إنها تجربة شعرية تكتب باستمرار ذاتها، وفي الآن نفسه، تسهم في تحديد وتوجيه دلالة النص، بحيث يُفرغ الشاعر الألفاظ من دلالتها المعهودة، ويولّد مكانها دلالة جديدة.

خاتمة

سعت الدراسة، بدايةً، إلى تحديد مصطلح الصورة في المعجم العربيّ والمعجم الفرنسيّ، انطلاقًا من لسان العرب ثم من معجم Le Robert، تحديدًا أدّى بنا إلى استخلاص أنّ مفهوم الصورة مفهوم ينبني على التعدّد في الدلالة، وينطوي في الآن نفسه على معانٍ مترابطة ومتقاطعة.

سمح لنا هذا التعدّد الدلالي للصورة بتبنّي مفهوم الصورة الشعرية، لكوننا نشتغل في حقل الشعر، وتجنبنا بالمقابل مفهوم الصورة الأدبية، ومفهوم الصورة الفنية. انطلاقًا من هذا التبنّي، أطّرنا



المفهوم نظريًّا، من خلال التصوّرات النظرية للشاعر نفسه وغيره من الكتّاب، وخلصنا إلى أن الصورة الشعرية بناء يمتلك حقيقة معرفية يولّدها النص الشعري وفق منظور الذات الكاتبة، وليست وسيلة لتجميل الخطاب الشعري أو تزيينه. إنها رؤيا تُحدث تغييرًا في نظام التعبير، وكشفٌ عن حقيقة الأشياء كي تعيد خلقها من جديد. فهي تقود الذات الكاتبة من رؤية ما يُرى إلى رؤية ما لا يُرى. بهذا التأطير النظري للمفهوم، انتقلنا إلى وضعية الصورة في المنجز النصي لقاسم حداد. تناولنا فيه، بالتنظير والتحليل، أنواع الصورة الشعرية، التي قسمناها إلى ثلاث: الصورة الحسية، والصورة الذهنية، والصورة المجردة. فقمنا، أولًا، بتأطير هذه المفاهيم نظريًّا، ثم باختيار العيّنات الشعرية وتحليلها. وانطلاقًا من التحليل، رأينا أن الصورة الحسية تنقل المجرّد من عالم الخيال إلى عالم الحس، فتصير صورة غنية الدلالة، وعميقة المعنى، تتقاطع فيها الحواس لتبدأ الذات تجربة الكتابة؛ فيما الصورة الذهنية تنبني على التذكر الدائم والمستمرّ للأشياء، القائم على تداعي المشاهد الواقعية، بحيث تستحضر الماضي من أجل استشراف المستقبل؛ بينما الصورة المجردة انعكاس وتفاعل للذات الكاتبة مع رؤيتها للأشياء بطريقتها الخاصة، حيث تنفتح أكثر على الخيال لتنقل صورًا مألوفة من الواقع إلى صور تجريدية تعكس بُعدًا دلاليًّا عميقًا تجعل الكتابة تجربة تتيح التصرف في اللغة بحرّية وفق ما تتصوره الذات الكاتبة وما تراه.

الهوامش

1 - Jaques Aumont, L'image, Paris : Nathan, 2emeEd, 2001. P. 87

2. محمد بن الشريف الجرجاني، ولد في جرجان سنة 740هـ/ 1340م، وتوفي بشيراز سنة 816هـ/ 1413م، درس العلوم العقلية على قطب الدين الرازي، وأفاد من مباحث العلامة الحليّ. وكان إلى جانب إلمامه الواسع بالعلوم النقلية من لغة وحديث وفقه، ضالعاً في المنطق.

3 - محمد بن الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، بيروت: مكتبة لبنان، 1985م، ص 18.

4. Florence Ferran, Le surréalisme, ,op, cit , p.49

5. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، البيضاء: دار توبقال، 2005م، ص.211

6. قاسم حداد، لستَ ضيفاً على أحد، م.س. ص. 111.110

7. المرجع السابق. الصفحة ذاتها

8. المرجع السابق. الصفحة ذاتها

9. المرجع السابق. الصفحة ذاتها

10. قاسم حداد، ورشة الأمل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط:2، 2006م، ص.9

11. المرجع السابق. ص.11

12. المرجع السابق. ص.ص.12.11

13. Henri Morier Dictionnaire poétique et de rhétorique, Paris : PUF, 1961, P. 565-566

14. قاسم حداد، دع الملاك، دمشق: دار كنعان، 2009م، ص.ص.8.7

15. أدونيس، زمن الشعر، بيروت: دار الفكر، ط: 5، 1986م، ص.39

16. قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، بيروت: الدار العربية للدراسات والنشر، 2006م، ص.23

17. أدونيس، زمن الشعر، م.س. ص.39

18. المرجع السابق. ص.9

19. قاسم حداد، فتنة السؤال، م.س، ص. ص63.62

20. قاسم حداد، دع الملاك، م.س، ص. 8

21. قاسم حداد، فتنة السؤال، م.س، ص. 125

22. قاسم حداد، دع الملاك، م.س، ص. 8
23. المرجع السابق. الصفحة ذاتها
24. المرجع السابق. الصفحة ذاتها
25. قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب، م.س. ص.24
26. قاسم حداد، دع الملاك، م.س، ص. 8
27. أدونيس، زمن الشعر، م.س. ص.154

لائحة المصادر والمراجع

الأعمال الأدبية:

1 - قاسم حدّاد، ما أجملك أيها الذئب، بيروت: الدار العربية للدراسات والنشر، 2006م.

2 - ورشة الأمل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط:2، 2006م

3 - لست ضيفا على أحد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 2007م

4 - فتنة السؤال، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م

5 - دع الملاك، دمشق: دار كنعان، 2009م.

المراجع بالعربية:

1 - أدونيس، زمن الشعر، بيروت: دار الفكر، ط:5، 1986م.

2 - الجرجاني، محمد بن الشريف، كتاب التعريفات، بيروت: مكتبة لبنان، 1985م.

3 - الحنصالي، سعيد، الاستعارات والشعر العربي الحديث، البيضاء: دار توبقال، 2005م.

المراجع بالأجنبية:

1 - Aumont, Jaques, L'image, Paris: Nathan, 2emeEd, 2001.

2 -Ferran, Florence, Le surréalisme, Paris: Nathan, 2000.

3 -Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris : PUF. 1961.

شهادات في ذكرى رحيله
جابر عصفور ناقدًا مجددًّا، ومفكّرًا تنويريًّا

من إعداد: زكريا وضي ◘
أعده للنشر: كمال الذيب

شكّل رحيل الدكتور جابر عصفور خسارة كبيرة لحركتي النقد والتنوير العربيّتين، إذ يُعدّ عصفور من قادة التّنوير في تاريخ مصر، وفي تاريخ الثقافة العربية المعاصرة. فهو قامة فكرية ونقدية كبيرة، في حجم سلامة موسى، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وغيرهم. ألّف ونشر عددًا كبيرًا من الكتب المهمة حول التنوير، من بينها: "التنوير يواجه الظلام"، و"محنة التنوير"، و"دفاعًا عن التنوير"، و"هوامش على دفاتر التنوير"، و"أنوار العقل"، إضافة إلى عدد آخر من المؤلفات ذات الصلة، لمواجهة التعصُّب بكافة أشكاله. فكان مدافعًا عن حرِّية الفكر والإبداع، والقيم المدنية الحداثيّة. كما خصَّص جانبًا كبيرًا من مؤلفاته للنقد الأدبي؛ النظريّ والتطبيقيّ، في مختلف الأنواع الأدبية.

في رحيله، خصّصنا في (البحرين الثقافية) هذا الملف لتسليط الضوء على جانب من تراثه النقديّ والتنويريّ، وأثره في الثقافة العربية المعاصرة، من خلاله عدد من الشهادات للمثقّفين والكتّاب من البحرين ومن الوطن العربي، لتسليط الضوء على أهمّ مفاصل هذه التجربة.

◘ ناقد من مملكة البحرين



◘ المفكر الدكتور جابر عصفور

الأستاذ الدكتور علوي الهاشمي:
سيبقى أثره طويلًا وعميقًا كما بقي أثر طه حسين

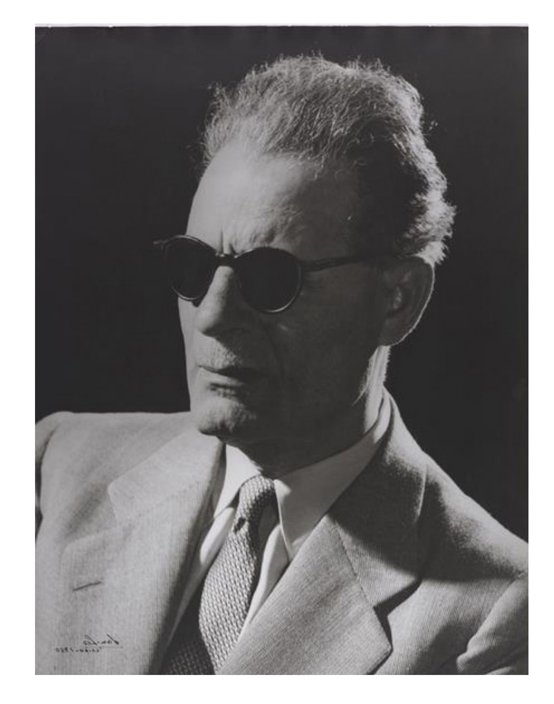
للدكتور الراحل جابر عصفور دور كبير في ما يتصل بالعوامل أو الأسباب الإدارية التي تسلم فيها وزارة الثقافة، أو هيئة الثقافة، والمؤسّسات الثقافية، من حيث إنه أدارها بطريقة نشطة جدًا، وخاصة في ما يتصل بطبع ونشر الكتب ذات الموضوعات التنويرية، وذات البعد والمنهج التنويريَّين. فقد اهتم بمصطلح التنوير أساسًا، ووجد نفسه في مرحلة تحتاج إلى عملية التنوير هذه، وقادها باقتدار وشراسة؛ فطبع الكتب، ونشر كل الكتب التي تقع في إطار التنوير الثقافي، خاصة الكتب التي نُشرت في مصر أو في الوطن العربي، كما عقد مؤتمرات للرواية، ومؤتمرات ومهرجانات للشعر، وكان يدعو الشعراء والروائيّين التنويريّين، وخصوصًا المهتمين بقضايا التنوير في الفكر، وفي النشاط الثقافي، فنشر الكتب من ناحية، ونشر أو أقام أمسيات المهرجانات العربية للشعراء العرب التنويريّين والروائيّين العرب، وهذه المسألة كانت من المسائل الأساسية بالنسبة إلى نشاطه الفكري. وامتد ذلك الدور أيضًا إلى نشر مجلة "فصول" بشكل أساسيّ، بعد الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور صلاح فضل. فكان جابر عصفور في هذه القافلة، ومن أولئك الذين رأسوا تحرير مجلة "فصول". ونحن نعرف كيف ساهمت هذه المجلة في النقد العربي انطلاقًا من مصر والوطن العربي، وخاصة في طرح الموضوعات الجديدة في النقد وإشكاليّاتها على الصعيد الإبداعي. وعلى صعيد الترجمة، فقد كان لجابر عصفور الدور الأكبر من خلال المركز القومي للترجمة، وكان مروحة من النشاط الفكري والنقدي والأدبي، ومحرّكًا

قويًا لحركة النشر، فضلًا عن دوره في تحريك الندوات والمؤتمرات. وفي الترجمة تحديدًا، كان يترجم ويولي عناية خاصة لترجمة الكتب ذات البعد التنويري في هذه المسألة، وربما تعدّ ترجمته لكتاب "عصر البنيوية" من أبرز جهوده على صعيد الترجمة. كان جابر عصفور يمتلك الرؤية والمنهج في عناوينه التي يختارها، من مثل "الصورة الفنية" و"زمن الرواية"، وكانت ذات موضوعات جيّدة في عملية الرقيّ بالنقد العربي، وتتضح هذه الرؤية النقدية بخاصّة في كتابَيه "الصورة الفنية" و"عصر البنيوية"، وكذلك "زمن الراوية"، وما طرحه جابر عصفور في "زمن الرواية" بقي مؤثّرًا، من حيث إنه عقد عملية المقارنة أو المواجهة بين زمن الشعر، الذي كان، ليأتي زمن الرواية الذي جاء وسلب من الشعر هيمنته وقوته، وهي مقولة شاعت وكُتب فيها الكثير من الدراسات، وهي مسألة بالفعل تحدّد ملامح العصر الحديث؛ عندما اعتبر عصفور أن الرواية هي ميزة هذا الزمن، ومشتبكة بعملية الوعي وبالزمن، لارتباطها بعوامل الإعلام، والسينما، والتلفزيون، والمسلسلات، ما غذّى بدوره عملية الرواية أكثر مما غذّى الشعر، وأدّى إلى هيمنة الرواية على باقي الأجناس الأدبية،



◘ الأستاذ الدكتور علوي الهاشمي

وصار العصر هو عصر الرواية. وجهة نظر كهذه التي تبنّاها جابر عصفور لها صحّتها بشكل كبير، وربما لو أمعنّا النظر لوجدنا أنه حتى الشعر بدأ يجسّد هذه المقولة، ويأخذ شكل الرواية. فما عادت القصيدة الغنائيّة والقصيرة هي الغاية، بل رأى الشعراء أنفسهم يدخلون في مساحات واسعة، كما أخذ بعض الشعراء في الخمسينيّات والقصص الشعرية، أو الشعر القصصي، والملاحم الشعرية، كما رأينا في تجربة إبراهيم العريض، مع تجربته (الشهداء)، حيث



◘ المفكر المصري طه حسين

رأينا الشاعر يأخذ مساحات روائية بشكل أو بآخر عبر تسميات مختلفة، سواء كان شعرًا قصصيًّا أو ملحميًا. وحتى في زمننا الحاضر، نجد مثلًا الآن كتاب "طرفة بن الوردة" لقاسم حداد، أخذ شخصية طرفة التاريخية والنفسية بشكل واسع جدًا، وكأنّك تقرأ رواية طويلة عن طرفة بن الوردة. وعلى صعيد ذكرياتي الأكاديمية، فجابر عصفور أول ما تعرفت عليه، تعرفت عليه وأنا أعدّ أطروحة الماجستير، وكنت ألتقي بالأستاذة المشرفة الدكتورة سهير القلماوي في الغرفة أو المكتب الذي فيه جابر عصفور. كنت ألتقي به أحيانًا عندما تكون الدكتورة القلماوي في وضعية استقبال لمراجعين، فكنت ألتقي بجابر عصفور، وتعرفت إليه تعرّفًا أوليًا. وبعد ذلك، عندما بدأت في الأطروحة، تطورت العلاقة بيني وبين جابر عصفور قليلًا قليلًا. وعندما تخرّجت، اشتدت العلاقة فيما بيننا، وبقيت الصداقة بيننا لمدة طويلة، وكان يحرص حقيقة، وهذا الشيء أحسبه له، كان يحرص على أن يكون قريبًا من كل المناسبات والأنشطة التي يقيمها هو. وقد يكون ذلك من منطلق عملية التنوير، خاصة أنّه كان ينظر إلى الخليج العربي أيضًا كجزء من هذا التنوير. فكان يدعو الناس الذين يمارسون، أو الذين يكتبون، أو ينظرون النظرة التنويرية إلى الأدب، وحتى عندما كان يقوم بنشاط عن القصة أو عن الرواية، كان يدعوني، وكنت أحسب ذلك للراحل جابر عصفور من باب الصداقة، ولم أكن مساهمًا دائمًا في هذه اللقاءات، بل كنتُ أحضر. ويدعوني أيضًا إلى منزله في كثير من المناسبات التي يكون فيها بعض الأدباء وأساتذة الجامعات، فكان يدعوني إلى حضورها. وتوطدت فيما بيننا هذه الصداقة الأدبية، ورفدت هذه الصداقة علاقتي أيضًا بالدكتور عز الدين إسماعيل. لقد

أثّر جابر عصفور في المرحلة التي جاء فيها تأثيرًا يجعله مشابهًا كثيرًا لدور طه حسين، كلٌّ في مرحلته وزمنه. وأصبح كل واحد منهما في مرحلته محتاجًا إلى أن يواجه عملية الضلال الفكري وما يتصل به من تأويل للظواهر. بهذا المعنى -في نظري- سيبقى أثر جابر عصفور طويلًا وعميقًا، كما بقي أثر طه حسين. أنا أراه وكأنّه طه حسين الآخر في مصر، سواء كان على الصعيد الفكري ورفع راية التنوير والحداثة، أو على صعيد الأثر النقدي، أو أثره في الترجمة. أعتبر جابر عصفور من قافلة طه حسين، لأن تلميذة طه حسين الأكثر حظوة، والمعروفة، هي الدكتورة سهير القلماوي، وجابر عصفور هو من تلامذة سهير القلماوي، مثلما كنتُ أنا في قافلة القلماوي عندما أشرفَت على أطروحتي في الماجستير. ربما يكون جابر عصفور هو أبرز شخص في هذه القافلة، ومن أولئك الذين أخذوا أثرًا، وأثّروا في الساحة الإبداعية المصرية وفي الوطن العربي. ويمكننا القول إنّ جابر عصفور تشرّب منهج طه حسين



من سهير القلماوي، وطه حسين آنذاك كان يمثّل ظاهرة، وأولئك الذين كانوا يدخلون الجامعة في القاهرة يتأثّرون بطه حسين على اعتبار أنه كان رئيسًا وأوّل عميد فيها. وكان يوجد هناك تصادم بين جامعة القاهرة ودار العلوم؛ فالذين كانوا ينظرون بوعي جديد وحداثيّ يذهبون إلى جامعة في القاهرة، وكأنّما هم يمشون في قافلة طه حسين. أما الفريق الآخر، من الذين لم يكن يعجبهم هذا المنهج، يذهبون إلى دار العلوم، ناظرين إلى الحداثة باعتبارها ذات محتوى سلبي. وهذا الصراع كان موجودًا في مصر منذ أيام طه حسين، وكلٌّ كان يصوغ له قافلته، وطلّابه، ومريديه. لقد أتى أثر طه حسين على الأجيال أوّلًا من تمرّده على الأزهر، والرؤية الأزهرية، وعلى أولئك التلاميذ الذين كان يدرس معهم ويدرسون معه، وعلى أساتذة الأزهر، فترك الأزهر متمردًا واتجه إلى جامعة القاهرة، ومارس دوره الأكاديمي، وأحدث هذه الثورة الفكرية في جامعة القاهرة. ربما ما يميّز طه حسين عن جابر عصفور هو المرحلة



الأستاذ الدكتور معجب العدواني

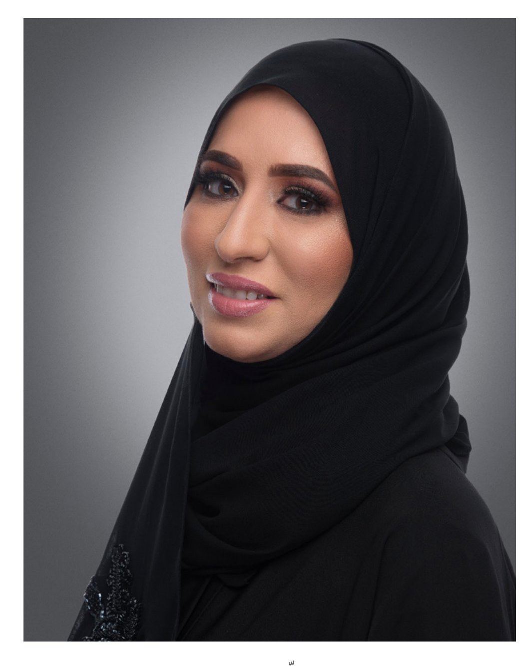
والحقبة الزمنية، والبداية أيضًا؛ بداية التفجير، تفجير الوعي، وهذا يعني أن التفجير الثاني أتى على يد جابر عصفور بمعيّة الكثيرين الذين اشتغلوا في عملية التنوير معه، في حين أن طه حسين حمل الشعلة وحده، بالإضافة إلى عاهة العمى التي ساعدته على التركيز عليه أكثر، والتأثير الذي أعطاه وحده، وهو يناضل في هذا السبيل، ما جعل من طه حسين يبدو وكأنّه قامة لا يشبهها أحد. ولكن في مقابله كثيرون؛ منهم الكبار الذين كان لهم دور، وخاصّة فيما يتصل بالتنوير، وكان طه حسين أكبرهم وأهمّهم، في رأيي هم عز الدين إسماعيل، وجابر عصفور، وصلاح فضل، وأعتقد أن جابر عصفور هو الأكثر أثرًا، لأنه اشتغل على صعيد الوطن العربي، وعلى القضايا النقدية الكبرى، وذلك الدور لا يقلل أبدًا من الأثر والقيمة من دور عز الدين إسماعيل أو صلاح فضل، ولكنهما يختلفان عن جابر عصفور في النشاط الذي قام به هو، وتميز به في الإدارات التي تسلّمها، والمناصب التي تقلّدها، وكذلك في عملية النشاط النقدي الذي قام به، وهو ما تميّز به جابر عصفور؛ من تحويل التنوير إلى مشروع فعلي يشتغل عليه، وتوزيع أدواره في عدد من المناشط النقدية والإبداعية، من كتابة وترجمة، حتى لربّما أراه أنه أخذ مساحة في الاشتغال أوسع من مساحة طه حسين.

الأستاذ الدكتور معجب العدواني:
معادلة مساءلة الذات والحوار مع الآخر

مصر دوحة النقد الغنيّة الغنّاء، التي قدّمت وارف ظلالها للفكر العربي، وجُبلت على أن تجود بنخبٍ من علمائها ونقّادها ومبدعيها في كل جيل، تتألق علمًا، وتشرق معرفة في فضاء الثقافة الإنسانية، ولن يمرّ جيل دون أن يكتسب معرفة تصدر عن شمس أهرامات مصر. وما تنوّع البيئات العلمية والإبداعية والثقافية والإعلامية إلا

عوامل وجدت لتكون في مصر، ورُسّخت من أجل أن تنجح في خلق مشاريع جادة لأسماء لامعة في كل عصر. يظل جابر عصفور الاسم المشرق، والقامة التي سبقت عصرها في النقد خاصة، وفي الوعي الكوني عامة؛ إذ أفاد من تلك البيئات الثرية، وأضاف إلى المعرفة بجهوده الرصينة الكثيرة، بأعمال مثمرة، لم يكتفِ فيها بالتأليف، ولم يقتصر على النشر، بل أضحى محفزًا لغيره من الباحثين والدارسين، ومشجعًا لهم. كثرت إنجازاته، وانتشر طلابه ومريدوه في مصر وخارجها، ولا تزال كتبه ومقالاته العلمية الكثيرة مراجع تزخر بها المكتبات وقواعد المعلومات.

لا تفي مساحات الكتابة حقّ منجَز غنيّ قدّمه رائدٌ أخلص لعلمه وعمله، وهو من يليق بمشروعه إصدار موسوعة تُراجَع فيها مفاهيمه وإجراءاته، كي يفيد منها الدرس النقدي في حاضره ومستقبله. هنا قد يكون اختيار جزئية ما من تلك الجهود الكبيرة دلالة على التقصير، لكن ذلك لن يمنع الإشارة إلى ذلك الملمح المتصل بمعالجاته المبكرة لإشكالات النظرية التي أوقف سنوات عمره لها، وعني بدرسها وتدريسها لطلابه، إلى جانب اهتمامه بتيسيرها على قرائه؛ بأعمال راوحت بين ما أنجزه في حقل ترجمة النظرية ومراجعتها، فضلًا عن عمق المستوى الذي تمثله في دائرة ما أسماه (النقد الشارح)، المهتم بتنمية ودعم أدوار المراجعة والتقييم، ذلك ما يتجلى في أعماله المنشورة في دورية (فصول) وغيرها من الدوريات، وفي كتاباته المعمقة التي كنا شغوفين بتتبعها في جريدة (الحياة)، أو في كتبه الثمينة المؤلفة والمترجمة ومنها: "النظرية الأدبية المعاصرة"، و"نظريات معاصرة"، وعشرات الكتب الأخرى التي ألفت لبيان درس أجناسيّ يتصل بالشعر أو الرواية، أو ترسيخ رؤية لدرس الصورة الفنية، أو تتبع بيّن لقراءة التراث من منظور حديث. تؤكد منظومة الأعمال السابقة كيف كان الفقيد أنموذج العالِم المعطاء، الذي غاص في لُجج أسئلة النقد ممارسة ونظرية! وتفاعل بذكاء ودربة مع تياراتها! كي يعود عارضًا منجزات لآلئه من كل رحلة غوص؛ ليشركنا تلك النتائج الصادرة عن عمق نظري، ووعي معرفي، ودراية بالتراث والحداثة، مؤسسًا ذلك على إيمانه الكبير بنجاح الدرس المعاصر من خلال مساءلة النقد ذاته، ومراجعة مكتسباته، ومدركًا أسرار تلك العلاقات التفاعلية التي يتداخل بها مع الحقول الأخرى، وهو ما أسهم في نجاحه وازدهاره بمشروع جابر عصفور، الذي أضحى



الدكتورة ضياء عبد اللّه الكعبي

أيقونة النقد بانفتاحه على دروب مساءلة الذات، وتعايشه مع الآخر؛ إذ كان عطاؤه عشقًا وتضحية لمصر، وحبًا ووفاء للثقافة العربية، وإضافة وثراء للمعرفة الإنسانية.

الدكتورة ضياء عبد اللّه الكعبي:
حفيد طه حسين وهوامشه على دفاتر التنوير

مع انصرام عام 2021م، ترجَّل المفكر والناقد المصري الدكتور جابر عصفور عن عالمنا، مخلّفًا وراءه خزينًا ضخمًا من أفكار تأسيسيّة، وربَّما تكون إشكالية وصدامية أحيانًا، تفكّك التراث بقراءات مغايرة؛ بحثًا عن دفاتر التَّنوير، وتبشّر بأزمنة إحيائيّة، وبنبوءة هيمنة أزمنة الرواية التي استحالت إلى ديوان العرب الجديد في القرن العشرين! وهو الاحتفاء النثري الذي سكن هذا الناقد في احتفاله بصعود النثر، ومركزيّته، وتعددية أصواته مع التحولات والتغيرات الكبرى التي حلَّت بتنظيمات المجتمع العربيّ الإسلاميّ وتكويناته الطبقية، وتراتبيّاته الاجتماعيّة، ونُظمه السياسيّة، والاقتصادية، وعوالمه الثقافيّة منذ نهاية العصر الأموي وبدايات تأسيس الدولة العبّاسية. لقد بدأ تعرّفي إلى هذا الناقد المغاير، وأنا في سنوات الدراسة الجامعية الأولى في مرحلة البكالوريوس في اللغة العربيّة وآدابها، عندما كنتُ أفتّش عن كتب جديدة في إحدى المكتبات، فلمحتُ كتاب عصفور (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، وهو الكتاب الذي رسَّخ في داخلي وعيًا مبكرًا مغايرًا بالأنساق الثقافيّة الكبرى لمدوَّنة البلاغة العربيّة القديمة، وجعلني أعيد النَّظر في بعض المفاهيم الكلاسيكيّة التي رسخت في ذاكرتي. وبعد سنوات عدّة، تابعتُ نتاجات جابر عصفور من كتبه النقدية: (المرايا المتجاورة، دراسة

في نقد طه حسين)، و(أنوار العقل)، و(آفاق العصر)، و(قراءة في التراث النقدي)، و(الإحيائيّة والإحيائيّون)، و(محنة التنوير)، و(دفاعًا عن التنوير)، و(هوامش على دفاتر التنوير)، و(زمن الرواية)، وترجماته: (اتجاهات النقد المعاصر)، و(النظرية الأدبيّة المعاصرة)، و(عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو)، و(الماركسيّة والنقد الأدبي)، و(الهوية الثقافية والنقد الأدبي) وغيرها. لم يكن جابر عصفور مجرد أستاذ أكاديميّ ترقّى في سلّم الأكاديميا حتى ظفر برتبة (الأستاذية)، وما تلاه من المناصب الأكاديميّة العليا. لقد كان عصفور أكاديميًا ومثقفًا عضويًّا (بمصطلح غرامشي) في الوقت ذاته. تولّى عصفور قيادة مشاريع ثقافيّة مؤسّسيّة كبرى، بما في ذلك بعض المناصب الثقافية، مثل رئاسة المجلس القومي للترجمة، وكان أمينًا عامًّا للمجلس الأعلى للثقافة بمصر، ورئيس تحرير مجلة (فصول) الأكاديميّة المحكّمة، كما تولّى حقيبة وزارة الثقافة المصرية لفترة قصيرة جدًّا. لقد شكّل (التنوير) المحور الرئيس المهيمن على عدد كبير من نتاج جابر عصفور منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين؛ وتبدّى هذا المحور في كتاباته، وكذلك في استراتيجيّاته الكبرى الناظمة للمؤسسات الثقافيّة الحكومية الرسميّة التي تقلّدها لسنوات عدّة. ومع كون عصفور ناقدًا أدبيًّا بالدرجة الأولى، ومشتغلًا بالتراث، فإنّ إلحاح المسألة التنويرية جعله ينحاز إلى أزمنة التنوير ضد التعصب وثقافة التخلف كما وصفها. وكانت رهاناته الكبرى هي أن يكون التنوير أساس الدولة المدنيّة في مواجهة الإرهاب. ولا شك أنَّ جابر عصفور يمثل امتدادًا لفكر طه حسين في بعض أطروحاته الكبرى عن العقل، والثقافة، وإعادة قراءة التراث، ولا شك أنَّ مشروعه الثقافي الفكري بحاجة إلى إعادة تفكيك واستنطاق منهجيّ عميق بعد أن اكتمل بوفاة صاحبه.

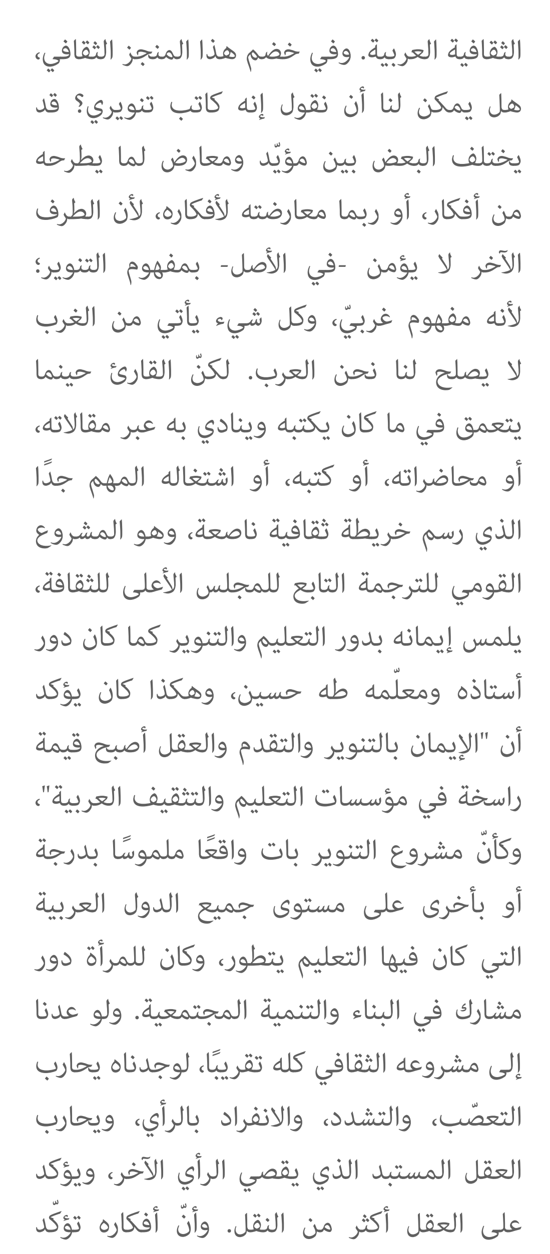
الدكتور فهد حسين:
صفحات مؤثّرة من حركة التنوير العربي

منذ أن تفتّح جابر عصفور على الثقافة العربية، وتواصله مع أفكار وتطلّعات العديد من كتّاب مصر والوطن العربي، ثم الثقافة الأجنبية، وقراءاته لعدد من مفكريها وفلاسفتها، داخلته عمليات التغيير التي كانت تواكب المجتمعات الإنسانية، وزاحمت تفكيره، ومدى التغيير الذي طرأ على هذا المجتمع العربي، ومن أين ينبغي البدء في تحوّل المجتمع الإنساني عامة،

والعربي بصفة خاصة، نحو التحديث والتطوير المستمرّين. هل الانطلاق من قراءة أعرافنا وعاداتنا وتقاليدنا، وتقييمها، ثم الأخذ بأحسن ما فيها وتمثّلها في المجتمع؟ أو تبدأ بقراءتنا النُظم التعليمية التي كانت متسيّدة على الحقل التعليمي العربي، وبناء خطط استراتيجية تربوية تعليمية تتوافق والتطور الذي يطرأ باستمرار في العالم؟ هل يكون البدء في الارتقاء بالمجتمع من خلال المرأة، أم من خلال النظم السياسية أو الاقتصادية، أم تغيير الأنماط الاجتماعية؟

لم يقف مكتوف اليدين عاجزًا عن اتخاذ موقف يكرِّس ما يؤمن به من أفكار تنويرية في عالمنا العربي الذي ما يزال يعاني من الأمّية والتخلف. من هنا فكّر -ومن دون الخوض في معارك ضارية قد تفسد ما يسعى إليه- في البدء بالكتابة بعد التخرج في الجامعة، مع الاستمرار في الدراسة، بمعنى أنه كان يكتب في الصحافة طارحًا العديد من أفكاره ذات العلاقة بالتراث والأدب والثقافة العربية، وكيف ينبغي أن يراها الإنسان العربي، لا أن يتقبّلها كما هي من دون قراءة فاحصة ونقدية. كما كان يشير إلى بعض الأفكار الأجنبية، وفلاسفتها، ومفكريها، وقراءتها الفاحصة ومقارنتها بما لدينا من أفكار، وبخاصة أنه مؤمن بأنّ "الدول الحديثة التي نتوهّم أننا نستظلّ بها، لم تصل إلى أفقها التحديثي الذي يصون المجتمع المدني ويحميه". وعبر مساره الثقافي والتنويري، استطاع أن يضطلع بدور فعّال في المجتمع المصري أوّلًا، ثم العربي ثانيًا، من خلال النَّدوات والملتقيات والمؤتمرات. بهذا استطاع أن يقدِّم إلى الثقافة العربية، والإنسان العربي، أفكاره في نتاجات عدّة زخرت بها المكتبة العربية، والجامعات. فهي مصادر مهمّة لمن يقوم بدراسة التراث أو الفكر العربي، أو في ما يتعلق بالدَّرس الأدبي والأسلوبي، أو ما يتعلق بنظريات النقد الأدبي.

حاول أن يقدّم خلال مسيرته الثقافية والأكاديمية والمهنية، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وتيارات نقدية حديثة، ونظريات معاصرة، وهوامش على دفتر التنوير، فضلًا عمّا ترجمه من الثقافة الغربية، مثل: الخيال والأسلوب والحداثة، بالإضافة إلى كتاب أعتبره من أهم الكتب، وهو: عصر البنيوية. فجابر عصفور -منذ البدء- كان حريصًا أن يقدّم ما لدينا نحن العرب من تراث، وما لدى الغرب أيضًا، وعلى القارئ والدارس أن يضع ميزان التواصل والتلاقي لأخذ ما يحلو له وفق رؤية جديدة، تصلح أن تطرح نفسها في الساحة



الثقافية العربية. وفي خضم هذا المنجز الثقافي، هل يمكن لنا أن نقول إنه كاتب تنويري؟ قد يختلف البعض بين مؤيّد ومعارض لما يطرحه من أفكار، أو ربما معارضته لأفكاره، لأن الطرف الآخر لا يؤمن -في الأصل- بمفهوم التنوير؛ لأنه مفهوم غربيّ، وكل شيء يأتي من الغرب لا يصلح لنا نحن العرب. لكنّ القارئ حينما يتعمق في ما كان يكتبه وينادي به عبر مقالاته، أو محاضراته، أو كتبه، أو اشتغاله المهم جدًا الذي رسم خريطة ثقافية ناصعة، وهو المشروع القومي للترجمة التابع للمجلس الأعلى للثقافة، يلمس إيمانه بدور التعليم والتنوير كما كان دور أستاذه ومعلّمه طه حسين، وهكذا كان يؤكد أن "الإيمان بالتنوير والتقدم والعقل أصبح قيمة راسخة في مؤسسات التعليم والتثقيف العربية"، وكأنّ مشروع التنوير بات واقعًا ملموسًا بدرجة أو بأخرى على مستوى جميع الدول العربية التي كان فيها التعليم يتطور، وكان للمرأة دور مشارك في البناء والتنمية المجتمعية. ولو عدنا إلى مشروعه الثقافي كله تقريبًا، لوجدناه يحارب التعصّب، والتشدد، والانفراد بالرأي، ويحارب العقل المستبد الذي يقصي الرأي الآخر، ويؤكد على العقل أكثر من النقل. وأنّ أفكاره تؤكّد



الدكتور فهد حسين

اتباع الإبداع والمعرفة والعلم، وليس التقوقع حول الخرافة والخزعبلات والشعوذة التي تسهم في تراجع مكتسبات المجتمع، وتطوّر الإنسان، بقدر مناداته بالعقل القائم على الحوار المتزن، واحترام الاختلاف الذي يهدف إلى البناء، وليس الهدم، بل كان يؤكد مسألة مهمة جدًا، وهي: مادام لدينا، نحن العرب، إرث حضاري وثقافي وأدبي، ولدينا العقول التي تمتلك قدرة الحفر والبحث واستخلاص النتائج، فينبغي لنا ألّا نكون مثل المتسولين عند أبواب الثقافات الأخرى،

الدكتورة مي السَّادة:

عصفور المفتون بالقصِّ: الكتابة عنده قصّة وجود

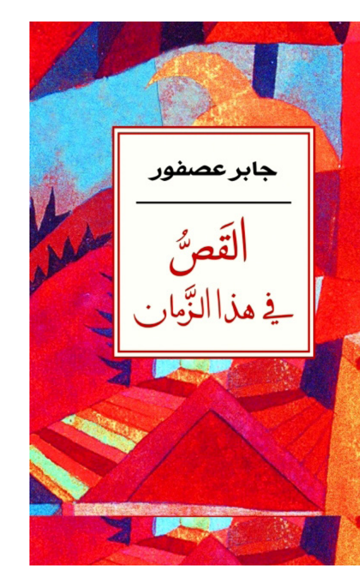
تُعَدُّ الكتابةُ قصّةَ وجودٍ للأديب الراحل جابر عصفور. فهو الكاتب، والمفكر، والباحث، والأكاديمي، والمترجم، والأستاذ الجامعي. وفي جميع هذه المهام والأدوار، كانت الكتابة حاضرة وبكل قوَّة. لذلك نجده مفتونًا بالقصّ، مدهوشًا به، وبالرواية خاصةً. إنه يتعامل مع الرواية من حيث كونها تمتلك سحرًا لا يتوافر في كل قوالب الكلام والكتابة. فهي أحجية مثيرة، دائمًا ما تثير دهشتنا وغرائزنا بما تمتلكه من متعة كامنة فيها. وحتى لو كان الواقع الذي تخلق منه الحكاية مكانًا وزمانًا، فإنه سيجمّل الجحيم في أعيننا لو كُتب بجمال الإبداع. فنحن لا نستطيع التملص من الحكايا، لكونها راسخة في جيناتنا وتكويننا كبشر، خاصة حينما يستمر العقل الحكّاء في نسج قصص الليل. فالإنسان لم يدرِ أين يواري جثمان الذاكرة، فنسَج الروايات لتكون مقبرة للكلمات، ثم وقع مأسورًا بفتنتها. إن الأدب يحاكي المعضلات الكبرى للحياة البشرية، وينقلنا من نقطة الدهشة الأخاذة في قلب الحكاية إلى نقطة التوجس من سطوتها وتأثيرها الجبار



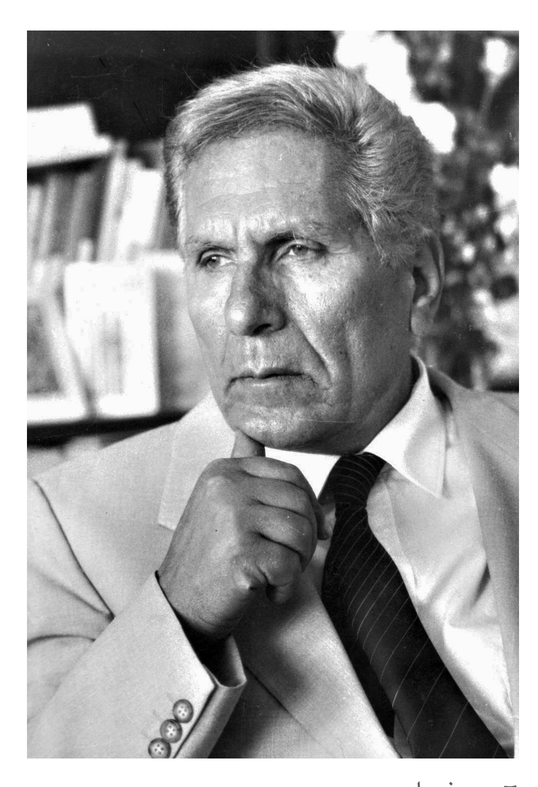
◘ الدكتورة مي السَّادة

بل علينا أن ننتقد مرجعياتنا الثقافية والفكرية والأدبية، وما أنتجه العقل العربي، ونبني عليه فكرًا وثقافة وحضارة حديثة تسير في خط مع الثقافات الأخرى، لا تابعة لها. هذا هو جابر عصفور الذي قدم، عبر تاريخه الثريّ، للمجتمع العربي حتى آخر لحظة من حياته. فهل نقتدي بما قام به ونفّذه ونادى به من أجل أن يكون وطننا العربي زاخرًا بالعمل المتفق، ومشروع التنوير والتقدم والحداثة؟

على حياة الإنسان. وهذا ما جعل جابر عصفور مفتونًا بالقص، وتجلّت هذه الفتنة في عمله الإبداعي "القصّ في هذا الزمان" الذي صدرت طبعته الأولى في عام 2014م عن الدار المصرية اللبنانية. جاء هذا العمل القيّم ليتناول أعمالًا روائية مهمة لكتّاب ومبدعين مصريين. ويستهل جابر عصفور هذا الكتاب بافتتاحية يستعرض فيها كيفية تحول المشهد الثقافي في القرن العشرين، وانحيازه اللافت إلى الرواية، بعد فترة طويلة من الزمن هيمن فيها الشعر على الساحة الثقافية والأدبية. وهو يحيل ذلك إلى تغيرِ أولويات الجمهور القارئ واهتمامه، ولا يقتصر هذا الاهتمام على الجمهور القارئ فقط، إنما حتى النظريات الأدبية والثقافية قد أولت دعوتها إلى الاهتمام بالقص، لكونه الطريق الأساس لإدراك الأشياء. يعتبر القصّ أكثر الصور والنُظم قدرةً على إعادة خلق المرجعيات الواقعية والثقافية، وإدراجها في السياقات النصية، وذلك لإمكانات القصّ العالية



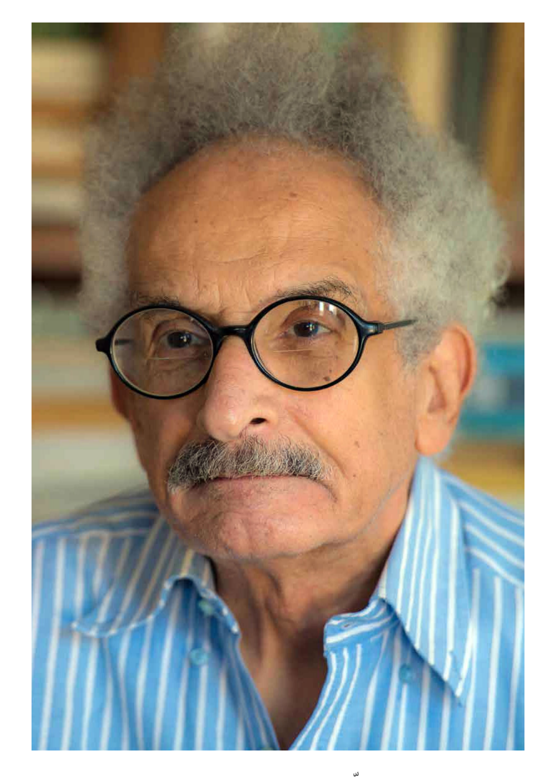
في خلق عوالم متخيلة، توحي للمتلقي بأنها نظيرة للعوالم الحقيقية. فهو يقوم بتمزيق هذه العوالم ليعيد تركيبها من جديد، بما يوائم حاجاتها الفنية، دون إغفال قدرة هذا العمل الإبداعي على خلق الصدمة حينما يتمكن المتلقي من لمس المعاناة الإنسانية، ليس بهدف تعليم الناس كيف يعيشون، ولا بهدف الإجابة على الأسئلة، بل طرح الأسئلة وتحرير طاقة الإنسان من أجل محاولة الوصول. يؤمن جابر عصفور بأننا نعيش زمن الرواية، ويؤكد أنّ ما هو مُودَع في هذه النصوص جزء من موسوعة تعدّ هي الذاكرة المشتركة بين نص يبني معانيه ضمن سياقاته، وقارئ لا يمكن أن يكون خالي الذهن. وعليه اهتم الراحل جابر عصفور بتحليل نماذج معينة، تميزت بحضورها وأثرها اللافت في عوالم القص الفاتنة. يؤصّل جابر عصفور لزمن الرواية في القرن العشرين، يؤطّره بدايةً بمرحلة اكتمال الملامح الأساسية للمدينة الحديثة بكل ما تنطوي عليه من تعدّد الأجناس واللغات، وما



◘ يوسف إدريس

احتوته هذه المرحلة من اختلاف بين الطبقات وعلاقاتها بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية، وذلك دون إغفال التطور المتسارع في أدوات المعرفة وإنتاجها وعلاقاتها، وارتباط هذا الفن بالفئات المنتمية للطبقة الوسطى. ويستمر في تتبع هذا التأطير ليصل إلى التأليف الروائي الجديد، الذي يرى أنّه يستحق المزيد من الدرس التفصيلي والتحليلي. ولذلك يخصص الأديب جابر عصفور الجزء التالي من هذا النتاج في قراءات سلّط فيها الضوء على أعمال روائية مميزة. افتتح هذه القراءات بأول وقوف له مع محمد حسين هيكل في عمله الروائي "زينب"، وعنوَن هذه القراءة بـالوجه الآخر من "زينب"، إذ يرى أنّ ما يميز رواية "زينب" هو تركيزها على خصوصية القرية المصرية في وسطها الطبيعي، وعلاقاتها الاجتماعية المتميزة. وما بين سطور "زينب" المكتوبة في فرنسا، يدافع هيكل عن الفتيات المسكينات المغدورات، ويؤكّد حقّهن العادل في مواجهات ظلامات المجتمع. ومن "زينب" هيكل إلى "عصفور من الشرق" لـتوفيق الحكيم، حيث ينتقل محسن، بطل الرواية، إلى باريس (فترينة) الدنيا، ومركز الحضارة في العالم كله حسب وصف عصفور. بدا محسن مرهفًا رهافة عصفورٍ من الشرق، يجد مراحه وبراحه في الأفق الرومانسي للوجود الذي يعانقه الإبداع، حيث الخيال حضور في الغياب، بل قد يكون هو الحضور نفسه. جعل توفيق الحكيم من شخصية محسن قناعًا، واختار استعارة لعصفور من الشرق، تأكيدًا للمعنى الرومانسي الذي يتجسد به الفنان طائرًا محلقًا، يحوم بعيدًا عن الواقع الخشن والحياة المادية الغليظة. يحتفي

توفيق الحكيم في هذا العمل بكل ما هو متصل بالفنون الغربية وفلسفاتها المثالية، لكنه -في الوقت نفسه- لا يغفل عن الإشارة إلى المظاهر المناقضة لهذه الفنون والفلسفات، وإلى الصراع بين رموز حضارة أوروبا التي تمثل العالم القديم، وأمريكا التي تمثل العالم الحديث. وأما يحيى حقي، فقد تميز في رائعته "قنديل أم هاشم"، التي نشرت للمرة الأولى في شهر يونيو 1944م، وكان لها عميقُ الأثر في نفوس القراء. هذه الرواية التي خرجت من القلب مباشرة واستقرَّت في القلب، هكذا يراها الراحل جابر عصفور؛ مشحونة المعاني والدلالات، بالغة التكثيف، تمتلك الكثير من الدلالات. ويرى عصفور أن البعد الخاص بالعلاقة المتوترة بين الشرق والغرب هو المسؤول عن جاذبية هذا العمل وانتشاره بين القراء، وهو الموضوع الذي لا يزال هاجسًا أساسيًا من هواجس الروائيين العرب. ويظل هذا الهاجس متوهّجًا عند الطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال"، الرواية التي طبعت سنة 1967م لتجعل اسمه على كل لسان، وتترك من الأثر في نفوس القراء ما لم يتركه غيرها من الروايات العربية. يرى عصفور أنها رواية بعيدة عن التقليد، والتصنّع، والتزمت، والخوف. فالجسارة الكتابية التي تنطوي عليها فتحت لها قلوب القراء وعقولهم. فقد طرحت قضايا الهوية، والعلاقة بالآخر، والأصالة والمعاصرة، ومكانة المرأة على نحو صريح. ولا تزال دراسات ما بعد الاستعمار تُناوش "موسم الهجرة إلى الشمال" وتسعى إلى إنطاقها ما لم تسبق إلى نطقه في خطابات النقاد المهتمة بالبنية أو الشخصية، أو الصراع بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب. ويقف عصفور مشيرًا إلى كثافتها رغم صغر حجمها، فهي تنطوي على قدر لافت من الغنى، والعمق، والتعدد في الدلالة والمستويات. ولا ينفصل ذلك عن الثنائية الضدّية باعتبارها العنصر البنائي المتكرر في رائعة الطيب صالح. ولا يزال التأثر بالغرب حاضرًا. فقد تأثر يوسف إدريس بصوت أسمهان وهي تغني "ليالي الأنس في فيينا"، فكتب قصته القصيرة الطويلة "السيدة فيينا" في يونيو 1960م، ويشير عصفور إلى دلالتها الأولية في سياقات التناصّ. فالعنوان دالّ بذاته على علاقة نصّية بأغنية أحمد رامي التي غنّتها أسمهان "ليالي الأنس في فيينا"، يسلّط فيها عصفور الضوء على دلالة تتعلق بالعلاقة المعقّدة بالأنا التي لا يفارقها الشعور بالدونية، وهي في حضرة الآخر المتفوق. أما في رواية "البيضاء"،



◘ الروائي صنع اللّه إبراهيم

فهو يُسقط قضية الحرية على قضية الهوية بما يجعل من كل واحدة منهما وجهًا للأخرى، من خلال علاقة الحب التي جمعت بين بطل الرواية وسانتي اليونانية، التي يتجسد فيها حضور الآخر في خصائصه الفكرية والنفسية والاجتماعية، وذلك في مقابل الأنا التي ينطوي عليها البطل بمكوناته الفكرية والاجتماعية والنفسية. ومن يوسف إدريس إلى صنع اللّه إبراهيم في روايته الأولى "تلك الرائحة"، التي سجّل فيها تجربة المعتقل في شهادة إبداعية نادرة المثال. فهي رواية موهبةٍ جديدةٍ استطاع صنع اللّه من خلالها تكثيف فترة هامة من حياة جيله، فخرج التكثيف صفعةً تثير الهلع. وتعدّ هذه المختارات بعضًا من الأعمال الروائية المهمّة التي وقف عندها جابر عصفور في القصّ في هذا الزمان؛ محلّلًا وناقدًا لها، بمنهجية وطرح موضوعيّ ولغة علمية رصينة. ولعلّ تجربة الوقوف مع هذا العمل النقدي للراحل عصفور تجعلنا نتيقّن أنّ المبدعين يختلفون حتى في رحيلهم. فهم الغائبون عنا، الحاضرون معنا، يرحلون بأجسادهم ويحضرون بأعمالهم وآثارهم المتفردة كتفرد هذا العمل النقدي للراحل عصفور، الذي ضاهت فيه القراءة النقدية العمل الروائي نفسه تميزًا وإبداعًا.

"البرقع" للفنّانة الشيخة هلا آل خليفة
قراءة جماليّة مقاربيّة للجانب الجميل المستَلّ من حُلكة الوباء

سيد أحمد رضا ◘

"تشكلت هذه الأعمال الفنية نتيجة الظروف المربكة التي أحاطت بكل تفاصيل حياتنا. وأتى التشبيه بين الكمامة وبرقع الطير، لوظيفة كليهما الأساسية، وهي الحماية".

الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة

في التاسع من يناير (2022م)، كانت الساحة التشكيليّة في مملكة البحرين على موعدٍ مع معرض فنّي للفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة. معرض عُنون بـ«البرقع»، اتخذ من «قلعة الشيخ سلمان بن أحمد الفاتح/ قلعة الرفاع»، فضاءً للعرض والاجتماع، إذ جاء تحت رعايةٍ من سموّ الشيخ ناصر بن حمد آل خليفة، ممثل جلالة الملك للأعمال الإنسانيةً وشؤون الشباب، الذي أناب بدوره سموّ الشيخ خالد بن حمد آل خليفة لافتتاح المعرض، وسط حضور جماهيريّ كبير، من الفنانين والمعنيّين بالفنون في مملكة البحرين.

في هذا المعرض، تفتتحُ الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة أفقًا جديدًا للتأمّل والتأويل؛ أفقًا مقاربيًّا، يعيد قراءة الظرف الحالي، مستمدًّا -من هذه القراءة- مفاهيم إيجابية يتمركزُ حولها التعبير الجماليّ، فليس الوباء في حضوره، ممثلًا بكل تلك السلبيّة المقرونة به، إنما حضور آخر، يحتفي بالطمأنينة، لكنّ هذا الاحتفاء ليس احتفاءً مباشرًا، بل احتفاءً رمزيًّا، يتخذُ من برقع الطير، ثيمةً مباشرةً لتحمل كل الدلالات الرمزية المراد تسليط الضوء عليها.

◘ كاتب من مملكة البحرين



الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة

يتمحور معرض «البرقع» إذن حول تيمة برقع الطير، الذي وظفتهُ الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة في أعمال متعدّدة الأحجام؛ منها الكبيرة جدًّا، وأخرى متفاوتة الحجم، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال التخطيطيّة الصغيرة (Sketches)، هذا إلى جانب اختلاف المواد، حيثُ تُزاوج الأعمال بين (الأكريليك) و(الكانفس)، ويحضرُ الخشب كمادة اشتغال، إلى جانب الورق، للرسوم التخطيطية. وقد نحت الفنانة الشيخة هلا في كلّ أعمالها نحو التجريد الجزئي، متخذةً إيّاه فضاءً للتعبير الرمزي.

محوريّة مفهوم الطمأنينة

يمثل معرض «البرقع» تجربة اشتغال تخوضها الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة لتجلّي من خلالها محورية مفهوم الطمأنينة بشكل جماليّ. فمن خلال هذا المعرض، تبعثُ الفنّانة برسالة تأكيد على أهمية وجمالية الموروث البحريني الأصيل، المتمثل في البرقع، الذي «يشكّل جزءًا أساسيًّا من هويتنا وتاريخنا، ومن رياضة آبائنا وأجدادنا» -كما توضح الشيخة هلا- إلى جانب تجلية مقاربة الطمأنينة، التي تستخدمُ المقاربة الوظيفية بين «البرقع/ الكمام»، لتجعل من برقع الطير رمزية محورية، تقول في الكشف عنها بأن «هذه المقاربة تأتي في صيغة أعمال فنية، تسلط الضوء على هذا البرقع، الذي ما يزال يصنع في مملكة البحرين، بأيدي حرفيّين يمتازون بالمهارة». وتضيف في تأكيد هذه الرمزية ومقاربتها: «أضحى الكمام لصيقًا بنا في وقتنا الراهن، وصار جزءًا من يوميّاتنا، إذ يمنحنا شعورًا بالطمأنينة والراحة بارتدائه لحماية أنفسنا من الفايروس، فيما يشكّل البرقع، بالنسبة إلى الطائر، أداة طمأنينة وسكينة».

إذًا فالمقاربة التي تجلّيها الشيخة هلا آل خليفة مقاربة وظيفية جمالية، قائمة على استلهام الظرف الراهن، ممثلًا بـ«الكمّام»، واستدعاء الموروث، ممثّلًا بـ«البرقع»، وما يمكن لهاتين



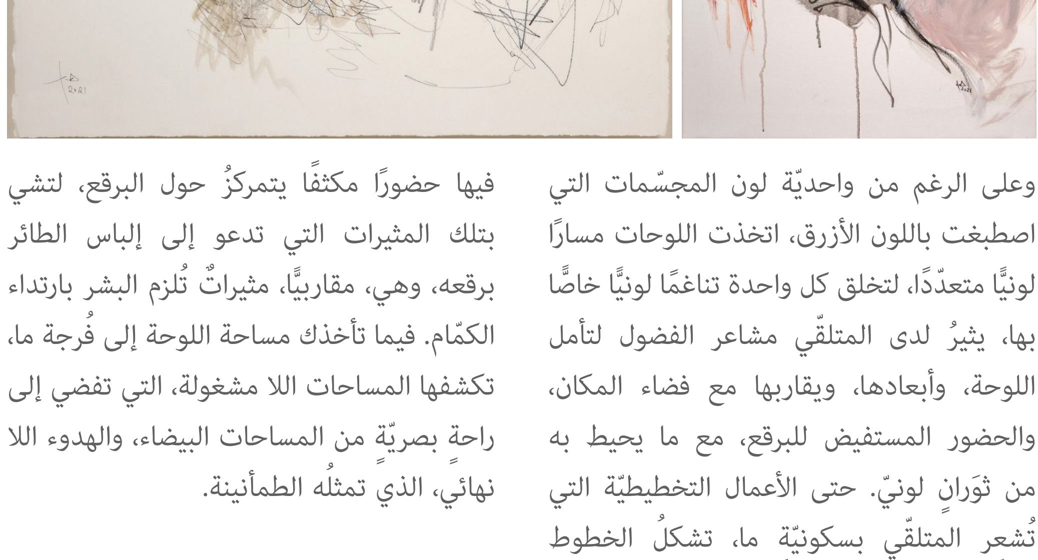
الأداتين أن تشكلا من طمأنينة جوهرية متحقّقة من وجودهما، إذ تتمركز المقاربة على رواية الطمأنينة، من وجهة نظر أخرى؛ رواية غير مباشرة، لا يجدُ فيها المتلقي أي حضورٍ مباشر للكمّام، لكنّهُ حضورٌ رمزيّ أو استعاريّ، يقاربهُ بالبرقع الذي يمنحُ الطائر الطمأنينة، ويشعرهُ بالارتياح والأمان، ويوفر لهُ الوقاية والحماية من إيذاء نفسه، وإيذاء صاحبه أو المحيطين به في بيئته. والأمر، مقاربيًّا من حيث الوظيفة، هو ذاتهُ مع الكمّام، وهذا ما جعلهُ الأداة الأكثر حضورًا في حياتنا، منذُ بدء الجائحة، وأضحى محلّ توصية كافة الجهات الصحية، باعتباره وسيلة لمنع انتشار الفايروس، فهو الأداة الأكثر نجاعةً، بعد التطعيمات التي تحصلنا عليها في مرحلةٍ لاحقة. بيد أنّ الكمام، وحتى بعد الوصول إلى تطعيماتٍ ناجحة ومجدية، بقي محوريًّا في الحيلولة دون انتشار الوباء، ومحوريًّا في يوميّاتنا. ليس الكمام إذن قضيةً عابرة في ظلّ الوباء، بل هو محورٌ من محاور هذه الحقبة التي ما نزال نسيرُ في أيامها، عابرين إلى سنتها الثالثة، ما جعل هذا الوباء، قضيةً ملحّة لها حضورها في الفنون، والآداب، والقراءات الفلسفية، وغيرها من

القراءات التي تحاول تشكيل صورة واضحة عن الأثر والمؤثّر، ومعالجة جوانبه المختلفة. وهذا ما جعل الفنّانة الشيخة هلا تستدعي الكمامة، في توظيفٍ فنّي مقاربيّ، تخلّقت عنه قراءة مقاربيّة جديدة، تستلهم التراث، وتُزاوِجهُ بظرفٍ من ظروف الجائحة، لتولد تجلّيات فنّية تحتفي بالتصوّرات الجديدة، وتكشف عمّا تعيشه الذات في ظلّ كل ذلك، لتعبّر عن قدرة الفن على خلق جماليّات تعالج اللا مرئيّ، سواء كان مشاعرَ أو أحاسيسَ يعيشها إنسانُ هذا الظرف عندما يرتدي الكمامة، أو تلك الطمأنينة التي يستشعرها الطائر عندما يوضع على رأسه البرقع، أو ذلك التهديد المتمثل في كيانٍ بالغ الضآلة، كيان لا مرئيّ، يحاول باستماتة زعزعة الطمأنينة. ولهذا جاء المعرض «وليدًا للظروف الاستثنائية المربكة التي تحيط بكلّ تفاصيل حياتنا، منذ حلّت بربوعنا الجائحة الراهنة» كما تقول الشيخة هلا آل خليفة، التي استلهمت هذا الظرف، ليكون "دافعًا ملهمًا لإبداعٍ يقارب الأشياءَ بجماليّة مخصوصة؛ تقيم جسرًا بين موروثنا الشعبي، وذاكرتنا التراثيّة فيما يتعلق بالقنص، وبرقع الطير من جهة، وإحدى مفردات حياتنا الراهنة من جهة أخرى، وهي الكمّامة".

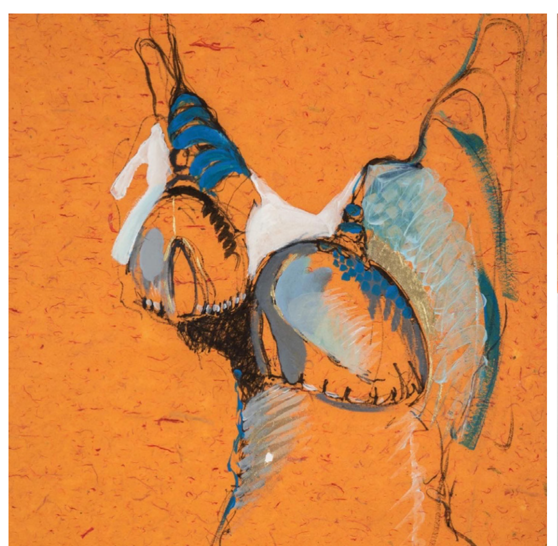
إيحاء المكان

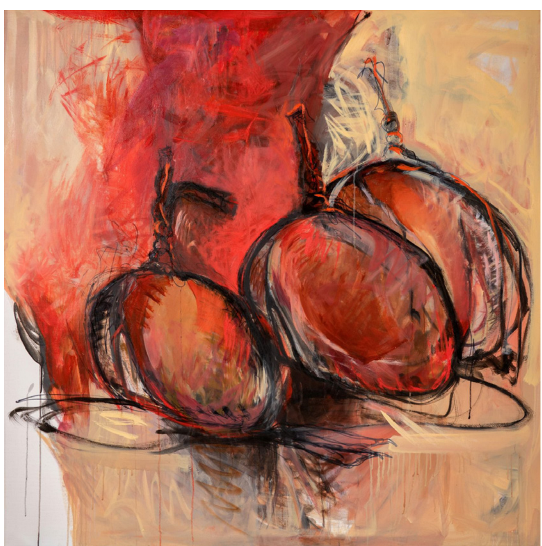
اختير لمعرض «البرقع» فضاء متناسق مع تيمته، إذ حُوّلت باحة «قلعة الشيخ سلمان بن أحمد الفاتح/ قلعة الرفاع» إلى مساحةٍ فنيةٍ، ضمّت أعمال الفنانة الشيخة هلا، من لوحاتٍ ومجسّمات. وحول اختيار هذا الفضاء للعرض، تشير الشيخة هلا آل خليفة بأنّ «هذه القلعة، وامتدادها التاريخي، يضفي على المعرض بعدًا تاريخيًّا» يتصلُ بشكلٍ كبير بما يتطرق إليه المعرض، كما يشكل المكان استكمالًا للمطروح، إذ تؤكد الشيخة هلا أنّ «فكرة المكان جاءت مرتبطة بموضوع المعرض. فهذه القلعة احتضنت هذه التجربة لتخلق، إلى جانب البُعد التاريخي، بُعدًا جماليًّا». وإذا ما تأمّلنا اختيار المكان، فإن للقلعة مقاربتها، إذ تُنشِئ مجاورةً دلاليّة بينها وبين تيمة المعرض، باعتبار البرقع إرثًا ثقافيًّا، وتراثًا بحرينيًّا وخليجيًّا أصيلًا، فيما تمثلُ القلعة تجلّيًا من تجلّيات الإرث البحرينيّ، إن كان على صعيد العمارة، أو الدلالة. ومع التكميلية التي يوفرها فضاء القلعة المفتوح، إلى جانب البعد الجمالي المعماريّ، فإنّ لكلّ عمل تناغُمَه الخاصّ وسط هذا الفضاء، حيثُ اختير لكلّ عملٍ موقعٌ معيّن من القلعة، ليشكّل هذا الموقع تكاملية مع العمل، أكان تشكيليًّا أم مجسّمًا.



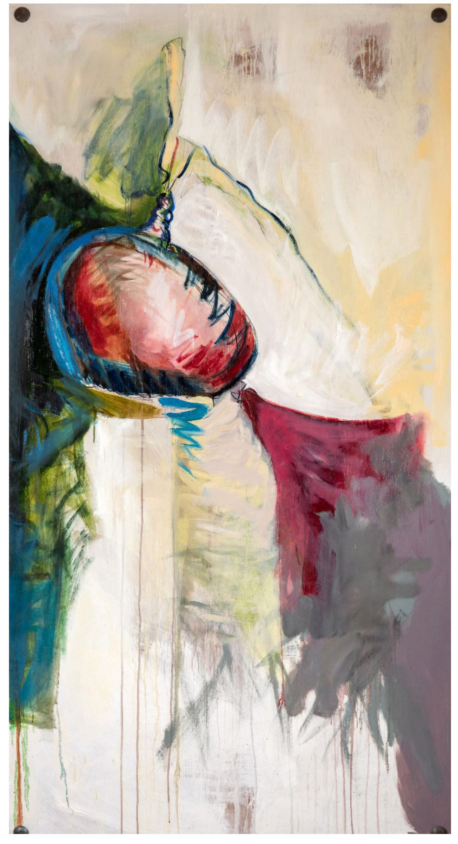


وعلى الرغم من واحديّة لون المجسّمات التي اصطبغت باللون الأزرق، اتخذت اللوحات مسارًا لونيًّا متعدّدًا، لتخلق كل واحدة تناغمًا لونيًّا خاصًّا بها، يثيرُ لدى المتلقّي مشاعر الفضول لتأمل اللوحة، وأبعادها، ويقاربها مع فضاء المكان، والحضور المستفيض للبرقع، مع ما يحيط به من ثوَرانٍ لونيّ. حتى الأعمال التخطيطيّة التي تُشعِر المتلقّي بسكونيّةٍ ما، تشكلُ الخطوط فيها حضورًا مكثفًا يتمركزُ حول البرقع، لتشي بتلك المثيرات التي تدعو إلى إلباس الطائر برقعه، وهي، مقاربيًّا، مثيراتٌ تُلزم البشر بارتداء الكمّام. فيما تأخذك مساحة اللوحة إلى فُرجة ما، تكشفها المساحات اللا مشغولة، التي تفضي إلى راحةٍ بصريّةٍ من المساحات البيضاء، والهدوء اللا نهائي، الذي تمثلُه الطمأنينة.









انغماسٌ في شاعريّة اللون

على مستوى الاشتغال الفنّي، تؤكد الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة أنّ اشتغالها على مستوى اللون، نابعٌ من العفوية التي تأخذُ الفنّان إلى الانغماس في العمل، لخلق تجربة تعكس تلك المشاعر التي يعيشها الفنّان أثناء اشتغاله، والتي زاوجتها الشيخة هلا بفضاء المكان، ليكون متوائمًا مع كلّ عمل، ومع الأجواء الإبداعيّة التي انتظم فيها المكان. ففي مدخل القلعة، وفي ممرّاتها المفضية إلى الباحة، وُضِعت براقعُ حقيقيّة، بإزاء فناراتٍ تُصاحِب الداخلَ إلى القلعة، لتستقبلهُ مجموعاتٌ من اللوحات الطوليّة الشكل، التي تخلق بألوانها، نوعًا من التداخلات التكامليّة بين واحديّة اللون النابع من جدران القلعة وأرضيّتها، وتعدّد الألوان في اللوحة.

وتُرجعُ الشيخة هلا العفوية اللونيّة في أعمالها إلى حالة الفنّان النفسيّة، إذ إنّ "هذه الألوان تأتي نتيجة لعلاقة الفنّان باللون نفسه، فهي ما يستهوي الفنّان في تلك اللحظة التي يمارس فيها اشتغاله".

أمّا استخدام الأزرق لونًا لمجسّمات البراقع التي توسّطت باحة القلعة، فجاء "ليخلق انسجامًا، وتفاعلًا، وتضادًّا بين المكان نفسه، والمجسّمات".

تتصدّر نهايةَ الباحة لوحةٌ عرضيّة كبيرة، عرضها يقارب خمسة أمتار أو أكثر، وهي لوهلةٍ أولى، تشعرك بأنك أمام لوحة من قبيل (الغرنيكا) لبيكاسو، من حيث الحجم، وحيادية اللون، وقد جاءت ألوانها منسجمةً بشكلٍ تام مع المكان، فيما تمارسُ فيها الفنّانة الشيخةُ هلا تكثيفًا لحضور البرقع، منطلقة من دراسة الكثافة في الشكل، وتطبيق هذه الكثافة على البرقع، كما تبيّن، لتولد توليفة جماليّة، نابعة من تكرار الشكل وتداخلاته.

وهكذا، تكشفُ الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة، عن تجربة بديعة في معرضها هذا، لتصحب المتلقّي في فضاءات الرمزية، والدلالة؛ رمزية تامة وغير تامة في الآن ذاته. فهي تامة إذا ما أخذنا توظيف برقع الطير في سياق الاحتفاء بهذا الموروث الثقافيّ، وبالحضور على الصعيد المحلّي والخليجيّ. وهي رمزية غير تامة إذا ما أخذناها دون السياق العام للفكرة؛ فالبرقع وإن كان احتفاءً بالإرث الثقافي، هو كذلك استعارة دلاليّة، لما تعيشه الإنسانية اليوم.

وباستحضار هذا المزج، تُضحي تيمة المعرض في رمزيّتها تامةً؛ عبر قراءته قراءة تراثيّة فقط، أو احتفائية بهذا الموروث، وغير تامة؛ عبر مساحات التأويل التي تتركها الفنّانة الشيخة هلا في اشتغالها، معوِّلةً في إتمامها على المتلقّي، وهي تتمثلُ في الدلالات التي يحملها المعرض،



والاستعارات التي يشيرُ إليها، والتي تتركُ للمتلقّي، ليُؤوِّلها، ويقاربها، بعيدًا عن الوضوح الذي يمثّلهُ البرقع. فإلى جانب هذا الوضوح، هناك فضاءٌ من التجريد اللونيّ، الذي يستدعي من المتلقّي مزيدًا من التأمّل والتأويل.

مقارنة النَّسيج العمرانيّ بين مدينتَي السَلط الأردنيّة والمحرّق البحرينيّة (ج 2)

د. أحمد عبد الرحمن الجودر ◘



تضمّن الجزء الأول من هذا الموضوع مقدّمة عامة في الهوية العمرانية والحيوية الثقافية للنسيج العمراني للمدن والأحياء العربية - الإسلامية. وفي هذا الجزء الثاني يستعرض المعماريّ البحريني الدكتور أحمد عبد الرحمن الجودر تفاصيل المقارنة، بالصورة والتحليل المعماريّ، بين مدينتي السلط الأردنية والمحرّق البحرينية.

(المحرر)

◘ معماريّ وأكاديميّ من مملكة البحرين | صورة مدينة السلط، الأردن



▣ المحرّق التاريخية، مملكة البحرين، تصوير كمال إيمدن، صندوق الآغا خان للثقافة

الاسم، والموقع، والموضع

ذُكرت مدينة السلط 1 في الوثائق الآشورية باسم "جادورا"، وعند الرومان "سالتوس". وهي كلمة لاتينية تعني الغابة وتعني أيضاً نوعًا من الشجر يشبه البلّوط والسنديان المنتشر في منطقتها. ذكرها أكثر المؤرخين والجغرافيين والرحالة العرب باسم "السَلط"، وقلّة من المبكرين منهم باسم "الصَلت". ويطرح الدكتور محمد عبدالقادر خريسات 2 رأيًا يستند إلى التحليل اللغوي، وبعض القرائن - جدير بالدراسة والبحث - مفاده أن جادورا مدينة كنعانية قبل الميلاد، استولى عليها الرومان في مطلع القرن الميلادي الأول لتصبح سالتوس، وهي في منطقة تل الجادور غربي السلط، لا صلة لها بالسلط القائمة، ويرجّح أنّ الاسم في الأصل "السنط" وهو اسم الشجر الواسع الانتشار في المنطقة، ويُعزى تحوله مع الوقت إلى الصلت ثم السلط إلى صعوبة لفظ السنط، حيث إن إبدال الحروف وقلبها كان شائعاً بين العرب في هذه الحالة. يرجع تأسيس كيان مدينة المحرّق الحالية إلى بدايات الفتح الخليفي لجزر البحرين عام 1783م. حيث قام الشيخ عبداللّه بن أحمد الخليفة ببنائها في عام 1810م

واتخذها عاصمة. ويعتقد أنّ موقع المدينة شهد مستوطنة عمرانية سابقة قد اندثرت. يُذكر اسم المحرّق لمدن في العراق والجزيرة العربية، وقد يعود الاسم إلى صنم قدّسته بعض القبائل العربية قبل الإسلام. تقع في جنوب غرب جزيرة المحرّق الواقعة شمال مملكة البحرين، بين خطّي عرض 25.30 و26.20 شمالاً. مدينة قام اقتصادها على الغوص وتجارة اللؤلؤ وصناعة السفن، لتوسّط موضعها بين مغاصات اللؤلؤ؛ "الهيرات".

يتحدّد موقع المدينة بالاتجاه والبعد عن الأماكن المعروفة، وبإحداثيات الطول والعرض للدقّة. بينما يحدّد موضعها خصائص المكان التي تدعم القيام بوظيفة المدينة أو وظائفها المتعددة، كسهولة إقامة التحصينات والدفاع عن المدن الحربية، أو تلاقي خطوط الملاحة والقوافل للمدن التجارية، أو لخصوبة الأرض ووفرة المياه والثروات الطبيعية. وقد سبق العلماء والجغرافيون العرب في التمييز بين الموقع والموضع علماء الغرب بقرون عدّة.تقع السلط جنوب مدينة عمان بنحو ثلاثين كيلومترًا، وشرق مدينة القدس بنحو ثمانين كيلومترًا، على دائرة خط عرض 32.2 شمالاً وخطّي طول 35 و40 شرقًا. متموضعة على الحد الفاصل بين الصحراء شرقاً، والأغوار غرباً، موفّرة خيارَي العمل في الرعي أو الزراعة. تتخلل الأغوار الهضاب النافرة والوديان، معبرًا للقوافل التجارية. ويذكر أستاذ التاريخ الإسلامي بجامعة مؤتة، الدكتور محمد نايف العمايرة أنّ السلط على خط الإيلاف القرشيّ بين مكة والشام، متقاطعًا مع خط القدس والشام، وأنّ الآثار في السلط أكدت أنّ استيطانها يرجع إلى العصر الحجري، ووجود كنائس من الفترة البيزنطية المبكرة، وآثار من العصرين المملوكي والعثماني، وقد استخدمها صلاح الدين قاعدة عسكرية في حربه ضد الغزاة الصليبيّين 3.

المدينتان وبداية النهضة

يفخر أهل السلط بمدينتهم ويلقّبونها بمدينة الأوائل، العاصمة الأولى للمملكة الأردنية وشهدت سلسلة من الريادة، ففيها أول صحيفة وأول مجلة، وأول مسرح، وأول مكتبة عامة، وأول فرقة موسيقية، وأول بريد، وأوّل بلدية، وأوّل فرقة كشافة، وتطول القائمة. هذا الشعور والخبرة يشاركهم فيهما أهالي المحرّق أيضًا، فكلتاهما من العواصم السياسية السابقة، لكنّهما تحتفظان بدورهما كعواصم ثقافية نشطة ومشعّة. كانت مدينة السلط من أنشط مدن الشام الكبير

تجارةً، فازدهر نموها في الفترة 1860 - 1920م. فجلبت الباحثين عن الرزق من مختلف مدن الشام الكبير. ولم تقتصر على الحرفيّين، بل شملت رجال الأعمال وأصحاب الأموال خصوصًا من نابلس فلسطين لقربهما وللانفتاح الجغرافي بينهما. فكانت البداية لتكوّن طبقة تجارية. فأول غرفة تجارية عربية أنشئت في السلط عام 1882م. وانعكست هذه التطورات الاقتصادية على نماذج تصميم البيوت السكنية. 4 انطلق التعليم النظامي في مملكة البحرين من المحرّق عام 1919م، بمبادرة من وجهاء المحرّق وتجّارها، حفزها قيام الإرسالية الأمريكية التبشيرية بافتتاح مدرسة حديثة. لاقت المبادرة الترحيب والرعاية من الشيخ عبد اللّه بن عيسى الخليفة. وقد أسهمت ثمار مدرسة الهداية الخليفية في إعداد الروّاد في الفكر والأدب. وأطلقت البدايات الأولى للمسرح، والفنون، والأنشطة الثقافية، والرياضية، والفنية. كان التعليم قبلها بسيطًا وشخصيًّا، يقتصر على الحساب وما تحتاجه أعمال تجارة الغوص. قدّم بعض المشايخ الدروس الدينية من المساجد أو مجالسهم، أعدّت أئمة المساجد والقائمين بالمعاملات الشرعية، بجانب انتشار للكتاتيب التي قام عليها الرجال، والنساء.

كانت السلط أوفر نصيبًا في التعليم، فتأسست فيها المدرسة السيفيّة، نسبة إلى مؤسّسها سيف الدولة عبد اللّه بكتمر في القرن الرابع عشر الميلادي. خرج الكثير من العلماء والفقهاء الذين تولوا أعلى المناصب القضائية في بلاد الشام 5. تبعت السلط إداريًّا ولاية سوريا في عهد الدولة العثمانية، قبل تأسيس مملكة الأردن الهاشمية في العام 1921م. وقد اعتمدت الدولة العثمانية في منتصف القرن التاسع عشر سياسة منظومة تعليم قائمة على تقسيم جغرافي، وأن تتولى القيادات الروحية للطوائف إدارة المدارس الخاصّة بهم. فاقتصر مستوى التعليم الأساسي على المدن كالسلط، أمّا التعليم الثانوي فكان في مدن المراكز الإدارية في الولاية، والتعليم الجامعي في المدن الكبرى مثل حلب ودمشق، حيث تدريس الهندسة، والطب، والعلوم، والزراعة، والحقوق، والآداب. فكان هناك عدد قليل من المدارس الابتدائية في مدينة السلط في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، مجموعة منها للمسلمين، وثلاثة مجموعات أخرى للطوائف المسيحية. 6 وثمّة انتشار للكتاتيب ويقوم معلم أو معلمة من البيوت بتدريس الصغار من الذكور والإناث قراءة القرآن والكتابة.

خطّتا السلط والمحرّق التاريخية

عروض طرق الأحياء القديمة في المدن التي أنشأها المسلمون مرجعيتها المدينة المنورة 7، مدينة رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم. عرض الطريق الرئيسي سبعة أذرع = ثلاثمائة وعشرين سنتيمتراً. والفرعية خمسة وثلاثة أذرع. وعرض الطريق الرئيسي هي المسافة التي تسمح بعبور جملين متقابلين، محمّلين بالبضائع. وهذا طريق عام يؤدّي إلى الأسواق والجامع والعين. الطريق الفرعيّ طوله أقصر، ويخدم مبانٍ أقلّ، ولا يوصل مباشرة إلى الأماكن العامة، عرضه عرضه خمسة أذرع، شرط ألّا يقلّ عمّا يسمح بعبور جمل واحد محمّل بالبضائع، وحيث إنّ الطريق يضيق ويتسع، فإنّ هذا يساعد على عبور جمل محمّل في الاتجاه المقابل. الطريق شبه العام: طريق فرعيّ يصل بين طريقين رئيسيّين. أمّا إذا أدى الطريق الفرعي إلى نهاية مسدودة، فهذا هو الطريق شبه الخاص. أمّا الطريق الذي يتخلل مجمّعًا سكنيًّا أو مجمّع مبانٍ فطريق خاص. هذا كان مهمّا في المدينة الإسلامية لترتّب مسؤوليّات وحقوق بين الأطراف المختلفة. حرص المسلمون في مدنهم من القديم على بناء المساجد المدارس والمستشفيات والقصور والحصون باهتمام لتكون مبانٍ خالدة. ومع تطوّر المباني العامة أخذت عروض الشوارع في الاتساع معها حسب حاجتها، وحافظت المساكن على طرقها الضيقة وعلى حق سكانها في تكييفها حسب احتياجاتهم المتغيرة من دون الإضرار بحقوق الآخرين. لكن البيوت لم تلق الاهتمام بجودتها مثل المباني العامة. فكانت تبلى مع الزمن، وتتجدد مع التغيّر لتحقّق التوازن بين الإنسان وبيئته. الطرق الفرعية وشبه الخاصة وغير النافذة هي مجالات للتواصل الاجتماعي والتفاعل بين السكان في النسيج التراثي، بينما لا تقوم بهذا الدور في النسيج العمران الحديث، حيث تهيمن عليها السيارة، وتعزل السكان عن التفاعل الاجتماعي والثقافي. الطرق غير النافذة ملحوظة في نسيج السلط القديم، أكثر ممّا في المحرّق، بسبب طوبوغرافيتها الجبليّة. وطرق المحرّق غير النافذة أقصر. الطرق الرئيسية في المدن القديمة لنشاط التجارة والمهن، وتمتد لتتصل بما حولها من مدن، ولزيادة التأثير الاقتصادي والاجتماعي في المحيط. يُظهر النسيج العمراني تأثيرًا قويًّا لمدينة السلط على محيطها. بينما شكّل المطار قاطعًا جغرافيًّا أضعف من تأثير المحرّق في ما حولها من مدن وقرى، كانت تابعة لها، وحتّم تواصلها معها عبر طريق حلقيّ

حول المطار، وقد كان يشكّل خُمس مساحة الجـزيرة قبـل الـدفان، ومسـاحته الآن لا تتجاوز سبعة في المائة، بسبب توسّط المطار جزيرة المحرّق. أحسنت السَلط استغلال موضعها. فهي تتكون من ثلاثة جبال متقاربة: الجدعة، والقلعة، والسلالم. فبنيت مساكنها متصاعدة نحو القمة. وفي الساحة المنبسطة المشتركة الوسطى بين سفوح جبالها كان الجامع، والسرايا (قصر إدارة حكم القضاء)، والأسواق، وعيون الماء. الطرق الرئيسية في الوديان، وبناء البيوت والمساكن على المرتفعات. وفي حكمة معماريّينا وبنّائينا الأوائل وإدراكهم لمقتضيات الاستدامة، أنّ أرض الوديان أدعى للزراعة والفضاءات العامة، وأنّ تكثيف المساكن على المرتفعات يقيها ضرر السيول الجارفة ويعزّز من كثافتها وظلال أفنيتها وأزقتها المتدرّجة للمشاة، ويكسبها هذه الإطلالات الساحرة على الآفاق. ذاك نموذج مثالي من نماذج تخطيط المدينة العربية الإسلامية. وساعدت طبوغرافية الأرض الجبلية على بروز نسيج عمرانيّ حلقيّ متعدّد المراكز. أرض المحرّق سهلة منبسطة نحو البحر في أطرافها. السواحل المحيطة بها يغمرها المدّ وينحسر الجزر عن مساحات مديدة، مكوّنة بيئات رطبة تحتوي على عيون مياه حلوة. وسط المدينة على ارتفاع بسيط، شكّل مركز التأسيس للمدينة. يُظهر النسيج العمراني تشكّلا حلقيًّا للأحياء السكنية حول المركز في تتابع زمنيّ، ويقطع المطار شمالها. جذبت إليها من دول الخليـج المشـتغلين في صيد اللؤلؤ وتجارته. وأقام تجّـارها عـلاقات تجـارية مـع تجّـار المـجوهرات في الهند. كانت عاصـمة البلاد بين عامي 1810 و1923م.

الكتب عن عمران مدينتي السلط والمحرّق

زار مدينة السلط عدد من الرحالة الغربيّين خلال فترات متفاوتة من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وبداية القرن العشرين ميلاديًّا. استهوتهم المنطقة لإرثها المسيحيّ المبكر، وذكرها في الكتاب المقدس، ولثرائها التاريخيّ. ودوّنوا وصفًا لمشاهداتهم في السلط والمدن الأخرى القائمة آنذاك في الشام الكبير 8. بعض الرحالة كانوا ذوي خلفية لاهوتية، وتستّروا بادعاء علم الآثار؛ خدمةً لأجندات خاصة. حاولوا التشكيك وطمس أصالة العمارة العربية الإسلامية ونسبتها إلى أصول بيزنطية او أو فارسية بدون وجه حق. بينما لم تحظ مدينة المحرّق بوصفها في فترات متفاوتة، فهناك كتابان هامّان في عمرانها

وعمارتها، قام بإعدادهما مهندسان معماريان، أتيحت لهما فرصة العمل في مملكة البحرين. والكتابان كالتالي: "المحرّق: عمارة، عمران ومجتمع في مدينة تاريخية عربية " أطروحة للدكتوراه مقدمة إلى جامعة شفيلد، إنكلترا، المملكة المتحدة في عام 1988م، للمهندس البريطاني د. جون ر. ياروود 9، وهو كتاب تفحّص موجودات العمارة التراثية ووثّقها بالرسومات اليدوية، بما يشمل العناصر والزخارف والتفاصيل في الإنشاء ومواد البناء وتقنية تشييدها. صدر ملخّصٌ عنه في عدد خاص من مجلة "فنون العالم الإسلامي" الصادرة في بريطانيا عام 2001م. كما قام مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث 10 في عام 2006 بترجمة ملخّص للكتاب بعنوان "المحرّق: العمارة التقليدية لمدينة بحرينيّة" بمساهمة من د. سهيل المصري، جامعة البحرين، وآخرين. وتجدر الإشارة إلى أنّ الدكتور ياروود سكن مع عائلته في المحرّق، وأهدى مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث أطروحته ومجموعة رسوماته عن المحرّق، وهي معروضة في بيت التراث المعماريّ بجوار بيت عبدالله الزايد التابعين للمركز بالمحرّق القديمة. الكتاب الثاني: "لطائف العمران في دراسة المكان: المحرّق 1773 – 1921م، عمران مدينة خليجية" للمهندس د. طارق والي، الصادر عن مطبوعات بانوراما الخليج 1990م، مملكة البحرين. وهو عرض لعمارة مدينة المحرّق وعمرانها، مبنيّ على تتبّع شبكة أو منظومة مكعب العمران، التي تشمل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتحوّلاتها، وتأثيرها على الاستيطان والعمران في استيعاب البيئة المكانية، بأبعادها الثلاثة: الأرض، والماء، والمناخ.

نشأة وتطوّر المدينتين

من الواضح أنّ لاختيار مدينة السلط عاصمةً عند تأسيس المملكة الأردنية الهاشمية في عام 1923م، والنكبة سنة 1948م، والنكسة في 1967م، تأثيرًا شاخصًا على نموها وتوسعها العمراني. هناك أوراق بحثية ودراسات عمرانية كثيرة عن مدينة السلط تتناول دراسة مشاكل محدّدة. والمعلومات التي تُستخلص منها عن نشأة العمران وتطوره مشتّتة فيما بينها، ومتفرقة، ومتضاربة أحيانا. نعتقد أنها تستحق كتابًا جامعًا في هذا الشأن، وإن كان موجودًا فلم نصل إليه بعد. تحوي السلط 657 مبنًى تراثيًّا مميّزًا.

استُخدِمت في بنائها الحجارة من جبال السلط ذات اللون الأصفر، وامتازت بالعقود والقناطر. وعكست نماذج التصميمات الداخلية لبيوت العائلات التجارية نشأة الطبقة التجارية وانفتاحها على الثقافة الغربية، فوظّف فيها الرسومات الكلاسيكية الإيطالية وأعمال النحت. وهناك 23 مبنى من ذوي القيمة الفنية الأكبر من البيوت الكبيرة، تتضمن عددًا من الكنائس والمساجد التي تم تأهيلها لاستقبال الزوار، واستعمالها بما يناسب من متاحف، واحتضان المناشط الثقافية المتنوعة.توصّل د. يارود إلى أربعة نماذج لعمارة المحرّق التراثية وحدّدها: 1) الفترة المبكرة ما قبل 1800م. 2) الفترة الانتقالية 1800 – 1850م. 3) الفترة المتوسطة 1890 – 1930م.، وعمارة الفترة المتأخرة في الفترة 1930 – 1940م. ويعزو عمارة المحرّق وتفصيل عناصرها ومشغولاتها الفنية إلى ثقافة الغوص، وربطها بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية. بينما حدّد د. والي خمس فترات في زمن تقريبيّ، ووضع لها تصوّرًا مكانيًّا.



قلعة بوماهر، المحرّق، مملكة البحرين

مراحل تطوّر عمران مدينة المحرّق القديمة حسب تصوّر المعماريّ د. طارق والي كالتالي:

المرحلة		السنوات	المساحة بالهكتار	
			مساحة المرحلة	المساحة التراكمية للمدينة
ميلاد المدينة	تمثلت في بناء قلعة بوماهر والجامع وقصر الحاكم وبيوت ذويه وأتباعه على ربوة وسط مدينة المحرّق.	1800 - 1810م	8	8
بداية الاستيطان	جذبت القبائل العربية المرتبطة بالأسرة الحاكمة، وشكلت حلقة حول نواة المدينة، مع ظهور السوق في غربها.	1810 - 1830م	24	32
اكتمال العمران	واصلت القبائل الاستيطان بالمحرّق، مشكّلة حلقةً ثانية في بناء المدينة. شهدت المرحلة اكتمال الفريج (الحيّ) القبلي، ونشوء المجلس القبلي، وتنظيم السوق وتفريعاته المختلفة.	1830 - 1927م	58	90
الانتقالية	بدأت المدينة تفقد تدريجيًّا اتساقها وجوهرها وإن حافظت ظاهريًّا على تشكيلاتها العمرانية.	1927 - 1951م	90	180
التحلل	ظهور تجمّعات سكنية حول المحرّق في شبه تنظيم حلقيّ خارج عن شكل ومضمون عمران المحرّق التاريخي، واكبته هجرة عكسية من سكان المحرّق القديمة إلى مناطق وتجمّعات عمرانية حديثة خارج المحرّق وفي ما حولها.	1951 - 1971م	93	273

جدول 1: مراحل تطور المحرق القديمة ومساحاتها من إعداد الباحث بالحساب من جوجل إيرث

عرفت المحرّق والمدن والقرى الساحلية في مملكة البحرين التوسّع الهادئ جهة البحر باستخدام طرح البحر. لكن من بداية منتصف سبعينيّات القرن الماضي شرعت الحكومة في عمليات دفان عاجلة من أجل التنمية والتوسّع العمراني. تبيّن لاحقًا أنّ للدفان الواسع والملاصق للبرّ تبعاتٍ بيئيّةً مكلفة، فتوجّه الدفان إلى بناء الجزر الصناعية وربطها بالجسور مع مراعاة الحساسيّة البيئيّة في اختيار مواقع هذه الجزر.

وتبيّن الصور الجوية أنّ السلط القديمة تتمتع بمحتوى أوفر من المباني العامة والمرافق، وبانتشار أوسع عن المحرّق. ويرجع ذلك إلى استقرار المواطنين بالعيش في أحيائهم القديمة وبكثافة عالية. نزح أغلب أهل المحرّق القديمة إلى العمران الجديد، وفي المقابل تركّزت فيها إقامة العمالة الوافدة. بادر مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل الخليفة للثقافة والبحوث إلى إحياء مدينة المحرّق. كان المركز سبّاقًا مع بداية الألفيّة الثانية عبر برامجه في الحفاظ على التراث المعماريّ، فقام خلال العقدين الماضيين بإعادة تأهيل العشرات من المباني القديمة والساحات وفق المعايير الدولية المعتمدة. وتم توظيفها بما يخدم الحراك: الثقافي، والفني، والأدبي، والصحفي، والحرفي. وأدخل استخدامات مبتكرة وأنشطة جديدة في المحرّق القديمة، إضافة إلى مشاريع هيئة الثقافة والآثار، وكلّها تُنجَز بعمارة مميّزة، تتجه إلى صياغة هوية معاصرة مرتبطة بالجذور. هذا التعاون الحكومي الأهليّ في إحياء المحرّق القديمة استحقّ جائزة الأغا خان للعمارة عام 2019م 11. فرص توسّع مدينة المحرّق محدودة، إذ يحدّها المطار من جهة الشمال والبحر في بقية الجهات. أمكن إضافة ألف هكتار إلى مساحتها بدفن السواحل الضحلة حولها، مع خيارَي التوجّه الرأسي في البناء، والتعبئة الحضرية. كانت الخدمات والمرافق التعليمية والصحية تعتمد على تأجير البيوت الكبيرة مؤقّتاً، ونقل الطلبة بالباصات.

أتاح دفان البحر توفير مواقع دائمة لهذه الاحتياجات وغيرها، وأقرب إلى المستخدمين. انفردت مدينة المحرّق بظاهرة في توسّعها العمراني، هي ابتلاع مستوطنتين تابعتين لها؛ البسيتين التي تقع شمال المحرّق بنحو كيلومتر واحد، وحالة بوماهر وهي جزيرة صغيرة تبعد قرابة نصف كيلومتر في جنوب المحرّق. توسّع عمران مدينة السلط متشعّباً في الوديان، متفاديًا الهضاب والمرتفعات. كان يتخلّل المحرّق القديمة عدد من بساتين النخيل بجوار العيون، لكنها تصحّرت بعد نضوب العيون، وتم البناء عليها.

كما انحسرت الأرض الزراعية في السلط بـتأثير الزحف العمراني.

الجهاز التخطيطي والخطط العمرانية الحديثة

تزامن انطلاق التخطيط العمراني في كلا البلدين في عامي 1967 - 1968م، وكانت بدايته من السلطات البلدية، وابتدأ باختيار مواقع الخدمات والمرافق التي يحتاجها السكان. وأخذ في التوسع والتطور في إعداد الخطط، وإصدار التشريعات المنظمة لأعماله. وبالنظر إلى مساحة مملكة البحرين المحدودة، وترحيب المجتمع بالتخطيط العمراني. تمكنت مملكة البحرين في بضع سنين من وضع العمران كلّه تحت التنظيم. لم تتوافر مثل هذه الظروف للأردن. فما تزال مدنه تعاني من وجود أجزاء منها خارج نطاق التنظيم. شكلت الأجزاء الخارجة عن النطاق في عام 2017م نسبة نسبة تسعة وأربعين بالمائة. وهذا وضع يسبّب هدرًا للأراضي وتزايد مخالفات البناء. وتحتاج المخالفات إلى دراسة علمية لمعرفة جذورها الحقيقية حتى تتم معالجتها. من الواضح أنّ بعضها تعدٍّ على حقوق يجب إزالته، وأخرى مردّها عدم ملاءمة الاشتراطات للاحتياجات والمتغيرات المستجدّة. ولقدم القانون في الأردن تحوّلت غرامة المخالفة من أداة ردع إلى أداة جباية 12. واصل الجهاز التخطيطي في مملكة البحرين تطوره النوعي: في هيكله التنظيمي، وأدواته، وتقنياته، وبرامجه، وتشريعاته. فانتقل من وحدة إدارية بوزارة البلديات إلى هيئة عامة للتخطيط والتطوير العمراني تضمّ عددًا من الإدارات الفنية المتخصّصة، وتخضع لإشراف لجنة عليا مشكّلة من نائبين لرئيس الوزراء وعدد من ذوي العلاقة المباشرة بالتنمية، برئاسة صاحب السمّو الملكي الأمير سلمان بن حمد آل خليفة وليّ العهد رئيس مجلس الوزراء. ومع مطلع الألفية الثالثة قام الجهاز بإعداد المخطط الهيكلي الاستراتيجي 2030م، الذي يعكس الرؤية الاقتصادية وأهداف التنمية المستدامة لمملكة البحرين. تطور الجهاز التخطيطي في الأردن وتوسع أيضًا في اعداد الخطط الجزئية والشمولية، وتقديم الخدمات التخطيطية المتنوعة. ومع أنه تم إعداد مخططات شمولية ودراسات استراتيجية للتنمية والعمران، فإنّها لم تعتمد بصورة نهائية، ويُكتفى بالاسترشاد بها في القرارات المتعلقة بالتنمية والعمران. إنّه وضع يرتبط بممارسة التخطيط العمراني من مستوى إدارة حكومية، وقد مرّت به الممارسة البحرينية قبل تطويرها إلى هيئة تحت إشراف المجلس الأعلى للتخطيط والتطوير العمراني. إنّ من شأن وجود مؤسسة

بمستوى رفيع توجّه أعمال التخطيط العمراني وتشرف عليها، أن يفعّل التنسيق والتعاون بين جميع الجهات، ويفي بتنفيذ كلّ جهة ما يخصّها من مشاريع وبرامج في المدى الزمني المحدّد، في قطاعات الاقتصاد، والمواصلات، والصناعة، والثقافة، والبيئة، والسياحة، والتعليم، والصحة، والترفيه. مترتبة عن التخطيط الهيكلي الاستراتيجي، بما يؤمّن حسن استثمار استخدامات الأرض، ويعزز التنمية المستدامة.

النسيج العمراني والزراعة

يتبيّن، بدون عناء، من الصور الجوية الحالية لكلّ من مدينتي السلط والمحرّق مع صور أقدم لهما، انحسارٌ في رقعة الأراضي الزراعية فيهما وحولهما. نشرت جريدة " الرأي" الأردنية، في عدد يوم 4/7/2019م بقسم المحلّيات، تقريرًا مسهبًا بعنوان: "الزحف العمراني وحش يتمدّد على سكينة الأراضي الزراعية"، تضمّن إحصاءات رسميّة تبيّن مثلًا أنّ الأردن خسر تسعة وأربعين بالمائة من أراضيه الزراعية، وأنّ مدينة إربد تضاعفت مساحتها خمساً وأربعين مرة على حساب الأراضي الزراعية، وخسرت السلط عشرة بالمائة من أراضيها الزراعية في الفترة من 2007 إلى 2017م. انحسر تمثيل الزراعة في حكومة البحرين من وزارة للزراعة والشؤون القروية في مطلع الاستقلال عام 1971م، إلى إدارة قد تلحق بهذه أو تلك من الوزارات في التشكيل الجديد. التردّي في الأراضي الزراعية تحدٍّ استراتيجيّ كبير أمام المدينتين، ومن الواضح أنّ الخطط العمرانية غفلت عن جانب الزراعة أو لم تُولِها الاهتمام الذي تستحقّه. فهي تساهم في الأمن الغذائي من جهة، وتشكّل رئة لتتنفّس المدينة الهواء النقيّ، وتقلّ نسبة الكربون في الجوّ، ممّا يحسّن جودة الحياة، من جهة أخرى. وهذه من صميم التعهدات التي تراعيها الدول بشأن البيئة وتغير المناخ.

النسيج العمراني التراثي والثقافة

لا يتبيّن من نسيجي المدينتين وجود فصل أو عزل في الأحياء، يعكس اختلافًا دينيًّا، أو طائفيًّا، أو أو مذهبيًّا، ما يدلّ على روح التسامح والعيش المشترك. فقد امتزج السكان في وحدة. كما يبرز النسيج مسارات وسطَي المحرق والسلط الثقافيّين. يتسم الوسطان بالحيوية لوجود المتاحف والمراكز الثقافية المتنوعة والفضاءات المفتوحة والأسواق القيصرية. وفّرها في المحرّق كلّ من هيئة الثقافة والآثار 13 عبر مسار اللؤلؤ 14 ومركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل الخليفة،

ووفرتها في السلط وزارة السياحة والآثار وجهات أخرى عبر المسار الثقافي 15 الذي يضمّ عددًا من المساجد والكنائس أيضًا. وتبلغ مساحة السلط التراثية أربعة وعشرين وسبعة من عشرة من الهكتار، ومنطقة عازلة بـواحد وسبعين هكتارًا بينما تبلغ مساحة المحرق التراثية 17، ثلاثة وستة من عشرة من الهكتار، ومنطقة عازلة بتسعة وستة من عشرة من الهكتار.

النسيج العمراني التراثي والإدخالات

تكشف صور أخِذت للسلط في عام 1870م، 18 تعرّض عمرانها في أجزاء منه لعمليات هدم وإضافات وتعديلات وإنشاءات جديدة. ويمكن الاستدلال من الصور الجوية لجوجل إيرث على اختراقات في النسيج العمراني؛ بالتوسعة وشقّ طرق في أوقات متفاوتة. اختلاف عروض الطرق يشي بتباعد الزمن بينها، وبشيء من الوعي لدى القائمين على التوسعة بأهمية التراث العمراني. وتبيّن الصور الجوية تعرّض نسيج مدينة المحرّق أيضا للاختراق؛ بشوارع عريضة دون اكتراث يذكر بالتراث العمراني. من الواضح أنّ ذلك تم في ظرف لم تتبلور فيه بعد أيّ خطة للعناية بالتراث العمراني. الإدخالات الطبيعية على النسيج العمراني قد تكون مطلوبة مثل حالة تطوير محتوى المسار الثقافي في المدينتين لتأهيلهما للقيام بوظائف جديدة مع التقيّد بالمعايير العالمية لحفظ التراث وصونه. إنما هي الخشية والاحتراز من الإدخالات السالبة وغير الملائمة للقيمة الفنية والتاريخية للمكان؛ مثل ممارسة قطع ثلاثة أقدام عند إعادة بناء كل عقار أو جزء منه، لتوسعة الطريق -ما مورِس لعقود عدّة في المناطق القديمة من مملكة البحرين- ممّا سبّب اختراق السيارة أجزاء واسعة من النسيج العمراني التراثي في المحرّق وغيرها. قد لا يكون الإدخال السلبي على النسيج التراثي طبيعيًّا أو ماديًّا، ويكون اجتماعياً، أو اقتصاديًّا، مثل تركيز سكن العمالة غير الماهرة الوافدة، أو هجرة الأهالي لمساكنهم، أو تدنّي مستوى المعيشة، أو تركيز سكن كبار السنّ أو غيرها من الإدخالات التي تعرّض النسيج العمراني التراثي إلى خطر التدهور والضياع. نسيج السلط القديمة متماسك، ويتمتع بشيء من الخضرة. فهو نسيج شبه مفتوح، من تأثير اعتدال الجوّ. بينما يبدو نسيج المحرّق القديمة مفكّكا نوعًا ما، وشحيح الخضرة. ثمة وهن عمراني في أجزاء منه، وأعمال بناء تحت التنفيذ وفق اشتراطات هيئة الثقافة والآثار، بمحاذاة مشاريع مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، ومسار اللؤلؤ.

وهو نسيج أقرب إلى شبه المفتوح. اختراق السيارة للعمران القديم في المحرّق كبير، بأكثر مما في السلط. لعل في نصيب عدد السيارات لكلّ ألف من السكان 19 لسنة 2014م (في الأردن مائة وخمس وستون سيارة، وفي مملكة البحرين خمسمائة وسبع وثلاثون سيارة) ما يفسّر فرق الاختراق. وساعدت الطبيعة الجبلية للسلط على أن يكون مسارها الثقافي في أجزاء كثيرة منه عصيًّا على السيارة.

النسيج العمراني والمناخ

يتصف مناخ السلط بالاعتدال وغلبة هبوب الرياح من الغرب، من حوض البحر المتوسط طوال العام، وقد انعكس ذلك على عرض الطرق. الطرق ذات المحور شرق - غرب أعرض من ذات المحور شمال – جنوب. واستمتعت المدينة بفضاءات أكثر، بالرغم من تضام مبانيها، مع احتفاظها بكثافة سكانية عالية. مناخ المحرّق حار رطب. وهي مدينة شاطئيّة بامتياز، لكونها شبه جزيرة بحالها. لذلك كان لنسيم البر والبحر تأثير ميكرو مناخي على شبكة طرقها. وهي طرق تتجه إلى البحر لاستقبال حركة النسيم وتسهيل حركة الناس إلى مصادر رزقهم. وطرق محور شمال- جنوب أطول لاستقبال الرياح الشمالية. تحتاج المناطق الحارة الرطبة إلى حركة مستمرة للرياح لتخفيف وطأة الحرارة والرطوبة، وهذا ينعكس على تصميم البيوت نفسها باستخدام أبراج ملاقف الهواء، الملاقف الجدارية، علوّ الدور الأرضي، واستخدام سطح البيت للنوم في الصيف.

النسيج العمراني والإسقاطات

تشير الصور الجوية لنسيج المدينتين إلى بؤر محدودة للتفتّت والاختناقات. يمكن ردّها أو إسقاطها نظريًّا إلى بعض المشاكل. لكنها تحتاج إلى تعاون أطراف متعدّدة في القيام بدراسات علمية متخصّصة في سبر جذورها وعلاجها. ويُلاحَظ التالي:

1 - تفتّت وتشظٍّ في مساحة المساكن، في المدينتين ما يرجع ربّما إلى فرز شرعيّ للعقار بين الورثة، أو إلى عشوائيّات في حالة السلط.

2 - تفتّت وتشظٍّ في مساحة المزارع في حالة مدينة السلط، ما يُعزى ربّما أيضا إلى الفرز بين الورثة. ولا مزارع في مدينة المحرق، ومثل هذه البؤر موجودة خارجها.

3 - كثافة وقوف السيارات في الطرق السكنية في المحرّق القديمة. الطرق شرايين حركة يجب أن تكون سالكة لإمكان الوصول. والظاهرة أقلّ بكثير في السلط. ممّا يثير موضوع تسكين السيارات

حتى لا تشكّل إعاقة للطريق العام وتتعدّيًا على حق الوصول.

4 - توجّه توسّع العمران الحديث إلى التشعب في الوديان، وتحاشي الجبال والمرتفعات الذي اتبعه الأجداد للمحافظة على الأودية، كمورد للحياة والزراعة.

5 - تقارب النسيج العمراني العام لجزيرة المحرّق من بعضه البعض وتوجّهه إلى تشكيل كتلة عمرانية حلقيّة واحدة تحيط بالمطار. ولا يتبيّن أنّ لدى السلط فرصًا لتكتّل عمرانيّ، لتباعد المستوطنات فيما حولها.

الامتدادات الحديثة في النسيج العمراني

تُظهر الصور الجوية لكلا المدينتين، نسيجًا عمرانيًّا بامتدادات أفقية شاسعة. هي مناطق تتشابه ولا تتنوّع، ومبانٍ لأماكن منزوعة العمارة. يصعب قراءة خطة أو فكر عمرانيّ واضح يلهم العمران الحديث. خطط مجزّأة، تشظٍّ وتقسيم أراضٍ، ومشاريع إسكانية، تعدّيات وتشتت وتخلخل عمراني. اتسعت المدن في زمن سريع عشرات المرات عمّا راكمته في تاريخ طويل. تضاعفت مساحة المحرّق خمسة عشر ضعفاً رغم القيود الطبيعية المفروضة عليها، وتضاعفت السلط بنحو بنحو أربع وثلاثين مرة، في استهلاك كبير للأرض يرفع من الحاجة إلى الطاقة والخدمات، ويضع ضغوطًا مالية كبيرة على البلديات والدولة في تشغيل المدن وإدارتها. إنّ شبكات طرق كبيرة عريضة تقطع الروابط الاجتماعية. وتوزيع استعمالات الأرض بكثافة منخفضة يُهدر استهلاك مورد الأرض، ويحتّم الحاجة إلى السيارة، ويجعل النقل الجماعي مكلفًا وغير مجدٍ اقتصادياً.

الهوية الثقافية والهوية المعمارية

أصبح عمراننا الحديث متشابهاً، بدون عمارة تثير الدهشة. مبانٍ في غير مكانها، منفصلة عما جاورها وما حولها. علينا كمعماريّين السعي ما استطعنا إلى إنتاج عمران إنساني ملائم لثقافة مجتمعنا. حيث تدفع قوى المال والمصالح إلى تسليع العمران بدون مضمونه المتوازن. ماذا يمكن أن تعلّمنا مدننا القديمة مما يفيدنا في رفد جديدنا العمراني بالهوية الثقافية، والمعمارية، والحيوية؟ تتجلى الهوية العمرانية والمعمارية في انعكاس الثقافة التي ينتمي إليها الفرد والمجتمع، وقيمه على الإنتاج العمراني والمعماري. فالثقافة هي المرجعية الفكرية لاختياراتنا وتفضيلاتنا لتحقيق هذه الهوية المنشودة. لذلك تشكّل نسيج المدينة العمراني التراثي متفاعلًا مع الإنسان واحتياجاته. طرق بمقياس الإنسان،

وارفة الظلال آمنة، ومشجّعة له على المشي. حسّ مرهف بالإنسان، كشطف خفيف في أركان المباني المطلّة على الدرب – من دون أن يؤثّر على داخلها- عند التقاء الدروب، لتوسيع مجال نظر المشاة لاتقاء تصادمهم. قد تكون أرض البيوت متعددة الأضلاع لكنها في استطالة نحو العمق، وبإطلالة قصيرة على الطريق. أفنية وأروقة داخلية تجعل البيوت مفتوحة إلى السماء، ومتلاصقة يسند بعضُها بعضًا، كحال السكان. بينما نسيج العمران الحديث شكّلته السيارة، وغفل عن الإنسان. شوارعه غير مهيّأة ولا آمنة للمشي، أرصفته تتقطع أوصالها بالإعلانات وغيرها. الطرق غير مظلّلة عن الشمس. قطع الأراضي أقرب إلى تربيع الشكل، والبناء يغطيستين بالمائة من مساحتها، والارتداد يحيط به مستهلكا أربعين بالمائة من المساحة. قطع مبانٍ متباعدة عن بعضها البعض، كحال سكانها. يسمّون هذا البيت المستقل "فيلا". والفيلا من عهد الإغريق والرومان، 20 إلى حداثة القرن العشرين: فيلا سافوي للوكوربوزيه، 21 بيت كبير للأعيان يغطّي عشرة إلى خمس عشرة بالمائة من مساحة أرض حديقة غناء. ونظرة الطائر إلى النسيج العمراني الحديث تريك نقاطًا من حولها أراضي مُهدَرة. مشهد تهيمن عليه السيارة ولوازمها. يغلب عليه نوع واحد من استخدام الأرض مما يضعف فيه التفاعل والتعارف بين الساكنين. لا يأمن الأهل على خروج أولادهم خارج بيوتهم. السيارة باتت ضرورية لقضاء الاحتياجات اليومية، كالذهاب إلى المسجد والخبّاز والبقّالة. مما يفقد الأحياء الجديدة فرص تعزيز الجيرة والألفة، وبناء الصداقات، لو تيسر لهم الأمن للعب الأطفال من خطر السيارات في الساحات والحدائق القريبة منهم، وقضاء الحاجات اليومية مشيًا فيها. كثافة النسيج التراثي السكّانية هي السرّ وراء الاستخدامات والاستعمالات المختلطة بجانب السكن: تجاريّ، خدميّ، حرفيّ، أيًّا ما كان، المهم التعايش بمبدأ لا ضرر ولا ضرار. وهذا ما جعل الحياة فيه حيوية نشطة، فضلاً عن اقتصاده في كلفة التجهيزات الهندسية بالمقارنة مع مناطق العمران الجديد.

وتعصف بالهوية المعمارية إشكاليّتان:

1 - الصورة النمطية عن التقدم هي في العمران ملامح أفق مانهاتن، وهذا ما تبدو المدن العربية والإسلامية تسعى جاهدة إليه؛ صورة تكرّس تغوّل العولمة، وهيمنة المكاتب الهندسية الأجنبية. علينا السعي إلى تمكين المكاتب الاستشارية الوطنية والمعماريين العرب في التأثير على

المشهد العمراني بفكر سليم.

2 - تحرّي الهوية المعمارية بنسخ ولصق ملامح ومفردات وأشكال من التراث المعماريّ وإقحامها قسرًا في المباني الجديدة.

برز في التصدّي إزاء هذا النتاج المعماريّ المضطرب، الذي يصرف المدينة عن دورها الطبيعي في الاستجابة المبدعة للاحتياجات الحقيقية للمجتمع والناس، رائدان معماريّان. أستاذنا المعماريّ حسن فتحي22 (1900 - 1989م). رأى أنّ العمارة معنى وأنّ عليها تشكيل الحيز الفراغي ليكون مكانا حميميًّا لتلبية احتياجات الإنسان، وأن ترتبط بالبيئة فتكون مادة البناء محلّية وتصميمها متوائمًا مع المناخ. استلهم حسن فتحي التراث المصري القديم والتراث النوبي والتراث الإسلامي ووظفها في أعماله. العمارة بالنسبة إليه حياة، وتعبير عن القيم والوجدان، ومقاومة لهيمنة الطُرز الغربية والغرائبية. والرائد الثاني، أستاذنا المعماري رفعة الجادرجي 23 (1926 - 2020م) اهتم بالنسق، ورأى أنّ للعمارة وجهًا ماديًا ووجهًا معنويًّا ولا يكتمل محتوى العمارة إلّا بالتعامل مع كليهما. ويذكر في كتاب سيرته المعمارية "الأخيضر والقصر البلوري" أنّ تراث بغداد المعماري خزّان هائل كمرجعية للتصميم، ويكشف عن نهله منه، وكيف وأين وظّفه في أعماله بعد دراسته بفكر نقدي وجدليّ، لتحويل التقاليد المعمارية إلى تجريدات نحتيّة معاصرة وسَمت أعماله. مطلوب منّا كمعماريين مواصلة البحث والدراسة، والبناء على أعمال الروّاد نحو إنتاج هوية معاصرة متصلة بالماضي، لكنها ممتدّة ومتطلعة إلى المستقبل.

الخلاصة

يعلّمنا النسيج العمراني المتضامّ أن تستطيل قطعة الأرض نحو العمق، ويقصر عرضها مواجهة للشارع. والحدّ من الارتدادات يسمح بتطوير الأفنية الداخلية والأروقة المفتوحة إلى السماء، التي تشجع الزراعة البيتية، وعودة السطح إلى المعيش. هذه عمارة الدهشة! تجعل الحياة ممتعة فيها، وتتكيّف بسهولة مع التغيّرات التي تمرّ بها العائلة. تعلّمنا من الدروس أن توفّر المسارات الإنسانية المظلّلة والآمنة للمشاة والدرّاجين، ضمن شبكه تربط مكوّنات الحيّ لا تتقاطع مع حركة السيارات، وتوفير فراغات آمنة مخصّصة للعب الأطفال، مع التشجير. ويستدام ذلك عبر إطلاق السكان المبادرات ومشاركتهم فيها لإحياء مناطقهم. تعلّمنا أنّ كثافة أكثر مع استعمالات أرض مختلطة لكنها تتعايش وتتوافق مع بعضها البعض، هو ما يجعل الأحياء العمرانية

مفعمة بالحياة والحيوية. مدننا القديمة خزين من الإبداعات المادية والمعنوية التي تراكمت في قرون. وهي ركيزة أساسية للدراسة التفكيكية والتحليل، لفهم أغوار الهوية العمرانية المعمارية، والبناء عليها لإنتاج هوية معاصرة مرتبطة بالجذور ومنفتحة على المستقبل.

النتائج والتوصيات

1 - تمرّ المدينة القديمة بتحوّلات سالبة مثل: تفكّك النسيج العمراني، ووهن العمران، وهيمنة السيارات على الفضاءات المفتوحة، وفقد المناطق الخضراء، والتركيبة السكانية المختلّة. لذلك تحتاج سياسات متكاملة لإحيائها والحفاظ عليها.

2 - تأهيل الكوادر والطواقم الفنية الميدانية، سواء في الأجهزة الحكومية أو الهيئات، للتعامل مع النسيج العمراني التاريخي بحساسيّة وتفهّم لقيمته الفنية ومقاسه الإنساني.

3 - انفتاح التعليم الأساسي للمعماريّين والمهندسين في الجامعات على بيئة العمارة والعمران المحلّي، ودراستهما ميدانيًّا، وتشجيع تفاعل الطلبة مع الأطراف الفاعلة والمستخدمين لهما.

4 - تعزيز شعور ارتباط السكان بأحيائهم الجديدة عبر مشاركتهم في تشكيلها. وتبنّي تشريعات عمرانية مرنة، تقدّم خيارات تصميميّة أوسع للسكان، وتهتم بالقيم والحقوق ولا تقيّد التصميم بارتدادات مفروضة، إنما بقدر الحاجة إليها في التصميم لإثراء النسيج العمراني، وتفعيل مراجعة المجتمع المحلي لهذه التشريعات.

5 - استثمار النشاط الشبابي التطوعي في "العمران التكتيكي": تحسين الحياة في الأحياء عبر المبادرات مثل التشجير، وتفعيل ساحات آمنة مفتوحة في الأحياء للأنشطة الاجتماعية. ورعاية مسؤولي الثقافة والشباب وتوجيههم إلى تطوير نشاط الشباب في تحسين الأحياء بصورة دائمة، وبالتعاون مع السكان والأجهزة المختصة.

6 - مراجعة خطط تسكين السيارات، فلا بدّ من تحجيمها في النسيج العمراني إلى أضيق الحدود. وإعادة الطريق ليستوعب الحركة الإنسانية الآمنة للجميع.

7 - النظر الاستراتيجي في توجّه نموّ جزيرة المحرّق إلى تشكيل تكتّل عمراني واحد، ودراسته والتأكيد عليه، أو الحدّ منه، لما تتمتّع الجزيرة من جماليات؛ واجهات مائية، وخلجان، وجزر صناعية، وبحيرات، وجسور. مع الحرص في الحالتين على صون وسط المدن والقرى التراثيّ فيه، وعزل المدن والقرى بالمناطق الخضراء لحفظ كيانها من التماهي مع العمران الحديث.

الهــوامــش

1 - https://petra.gov.jo/Include/InnerPage.jsp?ID=185118&lang=ar&name=news.

2 - محمد عبد القادر خريسات، "لمحات من تاريخ مدينة السلط". وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان 1997.

3 - https://www.albayan.ae/world/arab/2021-08-20-1.4230749.

4 - https://whc.unesco.org/ar/list/689#top.

5 - https://alrai.com/صحيفة الرأي الأردنية، درويش الكاشف "التعليم في السلط وجوارها في العهد العثماني1917-1517م" عدد يوم الجمعة 2/11/2018 .

6 - محمد عبد القادر خريسات، مرجع سابق.

7 - https://www.alriyadh.com/355945.

8 - محمد عبد القادر خريسات، مرجع سابق.

9 - John R. Yarwood. "AL Muharraq: Architecture, Urbanism and society in an historic Arabic town", Thesis (Ph.D.) 1988, University of Sheffield, England, UK.

10 - https://shaikhebrahimcenter.org/.

11 - https://www.akdn.org/aga-khan-award-architecture-2019-winners.

12 - https://alrai.com/صحيفة "الرأي" الاردنية، محليات عدد الخميس 4 / 7 / 2019م.

13 - https://culture.gov.bh/ar/.

14 - https://culture.gov.bh/ar/authority/years-of-culture/Name,19224,ar.php.

15 - https://alrai.com/صحيفة الرأي الأردنية "أبو رمان: السلط مسار سياحي أخّاذ وأنماط تراثية فريدة" عدد الأربعاء 1 / 7 / 2020م.

16 - https://whc.unesco.org/en/list/689.

17 - https://whc.unesco.org/en/list/1364.

18 - https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1102&context=larp_ms_projects.

19 - https://www.nationmaster.com/country-info/stats/Transport/Road/Motor-vehicles-per-1000-people.

20 - https://peterborougharchaeology.org/fane-road-roman-villa/.

21 - https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier.

22 - https://www.architectural-review.com/essays/reputations/hassan-fathy-1900 - 1989.

23 - https://round-city.com/rifat-chadirji-10-buildings-and-the-stories-behind-them/.

أثر "سلطة النساء" في الإمبراطورية الصينية عبر التاريخ

د. ياسر طاهر ◘

كان والدها محاربًا في صفوف الجيش الإمبراطوري لدولة تانغ الملكية في القرن السابع الميلادي، وقد قضى نحبه في إحدى المعارك التي قادها ثاني أباطرة الدولة لي شيمين في العقد الأول من قيام تانغ. وفي وصيته وهو يحتضر بين يدي الإمبراطور، طلب الجنرال وُو شيبوي من لي شيمين أن يهتم بابنته اليتيمة، ويرعاها بعد مماته، حيث لن يبقى لها في هذا الوجود أحد من بعده، وقد وعد الإمبراطورُ الجنرالَ بذلك قبل أن يرحل الأخير قرير العين.

لم يجد لي شيمين بدًّا من تنفيذ وعده للجنرال وُو، برعاية ابنته اليتيمة، فقام بإحضارها إلى القصر الإمبراطوري كي تنعم بحياة رغيدة وفارهة. لكن إحضار فتاة من الخارج إلى القصر كان يتطلب أن يكون لها مسمّى إداريّ، أو وظيفة، بحسب التقاليد الصينية في الزمن الإقطاعي. لذا قرّر الإمبراطور منحها لقب "كفاءة"، وهي وظيفة تمنح للمميّزات من بنات العامة للعمل في القصر الإمبراطوري في مهن مختلفة لخدمة الإمبراطور، حيث تكون الفتاة، وبالإضافة إلى وظيفتها، حليلة للإمبراطور، كحال جميع النساء الأخريات في القصر؛ من زوجات، وخادمات، وكفاءات، وغيرهن. فبحسب القوانين والأعراف السائدة في ذلك العصر، فقد كانت تلك تعتبر مكرمة إمبراطورية كبيرة، وهي من أعظم الشرف للفتاة بأن تكون من نساء الإمبراطور، إذ يمنحها ذلك الفرصة لأن تنجب أميرًا يكون عوْنًا وسندًا لها إلى الأبد، لما سيحظى به من مقام ومال وسموّ ملكي، أو حتى يكون وليًّا للعهد وإمبراطورًا في المستقبل، كما حدث كثيرًا من قبل.

◘ خبير في الشؤون الصينية من مملكة البحرين

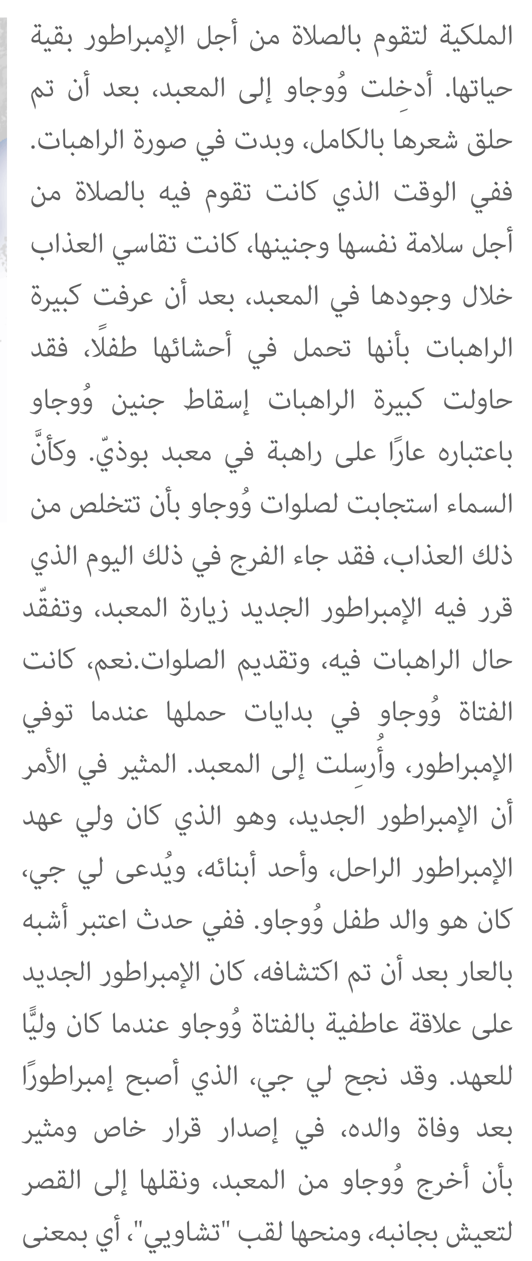


◘ لي شيمين، ثاني أباطرة دولة تانغ

لكن بسبب الفارق العمري الكبير بين الإمبراطور وتلك الفتاة، التي أصبح اسمها بعد ذلك "الكفاءة وُو"، والتي تُنطق بالصينية "وُو تسايرن"، لم يتسنَّ للإمبراطور أن يمنحها شرف لقاء الأزواج، بل أصبحت موظفة في مقر سكنه، تهتم بشؤونه الخاصة وتوفير متطلباته؛ كتقديم الدواء، وترتيب الدفاتر والكتب، وتحضير الأقلام والورق والحبر على طاولة الإمبراطور، وكأنها "سكرتيرة" بالمصطلحات الحديثة. وفي أول لقاء بين الإمبراطور والفتاة وُو، سألها عن اسمها، فأجابت بسرعة وبديهة



-يتبيّن منها الذكاء والفطنة- بأن اسمها "وُوجاو"، أي أن لقبها هو "وُو" بمد الواو، واسمها "جاو" بحسب الطريقة الصينية في كتابة الأسماء، حيث يكتب اللقب أولاً ومن بعده الاسم. هذا الاسم الذي أعطته لنفسها لم يكن اسمها الأصلي، بل إن رمز "جاو" لم يكن موجودًا أصلًا في القاموس الصيني، بل صممته الفتاة خصيصًا كي يكون اسمها الخاص، لا يشاركها فيه أحد. اسمها الأصلي الذي ولدت به هو "وُو مينيانغ"، وهو أحد الأسماء التي عرفت بها تلك الفتاة الفريدة، بالإضافة إلى اسمها الذي يُذكر كثيرًا في كتب التاريخ، وهو "وُو زهتيان". وُوجاو كانت مدللة، وتعيش حياة سعيدة في عهد لي شيمين، قبل أن يوافي الأجلُ الإمبراطورَ العظيم الذي هزم المغول، ويعلن القصر عن وفاته متأثرًا بالمرض. في تلك اللحظة، بدأت معاناة وُوجاو، التي استمرت لفترة طويلة من الزمن. فبحسب الأعراف والتقاليد الصينية للأباطرة، هناك ما يعرف بملحقات الجنازة، إذ يُدفن بعضُ الأشخاص ممّن يقع عليهم الاختيار مع الإمبراطور في مقبرته، كي يصاحبوه في الحياة القادمة، بحسب المعتقدات القديمة. ولحسن حظ وُوجاو، فإنّ الاختيار لم يقع عليها لتكون من ضمن الزوجات الملحقات بالجنازة، ولكن تم اختيارها لتكون راهبة في أحد المعابد البوذية



الملكية لتقوم بالصلاة من أجل الإمبراطور بقية حياتها. أدخِلت وُوجاو إلى المعبد، بعد أن تم حلق شعرها بالكامل، وبدت في صورة الراهبات. ففي الوقت الذي كانت تقوم فيه بالصلاة من أجل سلامة نفسها وجنينها، كانت تقاسي العذاب خلال وجودها في المعبد، بعد أن عرفت كبيرة الراهبات بأنها تحمل في أحشائها طفلًا، فقد حاولت كبيرة الراهبات إسقاط جنين وُوجاو باعتباره عارًا على راهبة في معبد بوذيّ. وكأنَّ السماء استجابت لصلوات وُوجاو بأن تتخلص من ذلك العذاب، فقد جاء الفرج في ذلك اليوم الذي قرر فيه الإمبراطور الجديد زيارة المعبد، وتفقّد حال الراهبات فيه، وتقديم الصلوات.نعم، كانت الفتاة وُوجاو في بدايات حملها عندما توفي الإمبراطور، وأُرسِلت إلى المعبد. المثير في الأمر أن الإمبراطور الجديد، وهو الذي كان ولي عهد الإمبراطور الراحل، وأحد أبنائه، ويُدعى لي جي، كان هو والد طفل وُوجاو. ففي حدث اعتبر أشبه بالعار بعد أن تم اكتشافه، كان الإمبراطور الجديد على علاقة عاطفية بالفتاة وُوجاو عندما كان وليًّا للعهد. وقد نجح لي جي، الذي أصبح إمبراطورًا بعد وفاة والده، في إصدار قرار خاص ومثير بأن أخرج وُوجاو من المعبد، ونقلها إلى القصر لتعيش بجانبه، ومنحها لقب "تشاويي"، أي بمعنى



حدود إمبراطورية عائلة تانغ في عهد وو زهيتان القرن الثامن

وصيفة في القصر، لتكون بذلك قد أصبحت من أملاكه أيضًا، وهو الإجراء الذي أثار جدلًا كبيرًا في البلاط الإمبراطوري لمخالفته الصريحة الأعراف والتقاليد. وكان أحد أسباب القرار هو عشق لي جي لوُوجاو، ولأنها تحمل في أحشائها طفله الأول، الذي وضعته بعد عدة أشهر من دخولها للمعبد. وقد اعتبرت هذه الحادثة شرخًا كبيرًا في أخلاقيّات الأسر الحاكمة، وقد نظر إليها بعض المؤرخين على أنّها كانت السبب وراء تدهور حال أسرة تانغ الملكية فيما بعد، حتى وصفها بعضهم بأنها واقعة "الأوديبيّة الصينية". لكنّ المثير للاهتمام أن وُوجاو كانت تمتلك شخصية

فريدة من نوعها، فقد كانت لها سطوة غريبة على الإمبراطور، إذ كان الأخير يوافقها في كل ما تقوله، وينفذ تقريبًا كلّ ما تطلبه. كما سعت بعد عودتها إلى القصر، تحت ذمة الإمبراطور الجديد، إلى إقصاء جميع منافساتها من الزوجات والنساء الأخريات في القصر. وانتهى ذلك بسيطرتها كليًا على الإمبراطور الجديد، وامتلاكه نفسيًّا وعاطفيًّا، حتى قام الإمبراطور لي جي بإقصاء زوجته الأولى التي تحمل لقب الإمبراطورة، ومنح اللقب لوُوجاو. هنا تضخّمت سلطة وُوجاو في القصر والبلاط والدولة بأكملها، لتتحول إلى المقرر الأول والأخير في شؤون الدولة، الأمر الذي أثار غضب حاشية الملك، ودفعهم إلى المطالبة بوضع حد لسلطاتها غير المحدودة. إلا أن الإمبراطور الضعيف أمام وُوجاو لم يستطع تنفيذ ذلك، فاستمرت وُوجاو في توسيع نفوذها وسلطاتها، إلى أن وقع ما كان يخشى منه. فبعد سنوات طويلة من سيطرة وُوجاو على البلاط الإمبراطوريّ في دولة تانغ، التي كانت من أغنى وأقوى دول العالم في تلك الفترة، وقع ما كان يخشاه الجميع. فبعد معاناة مع المرض، توفي الإمبراطور لي جي عن عمر ناهز الخمسة والخمسين عامًا، قضاها -كما ذكرت كتب التاريخ الصينية- كأحد أضعف الأباطرة في تاريخ الصين. خلفه بعده ابنه لي شيان، والذي لم يختلف عن أبيه كثيرًا، فقد استمرت وُوجاو في ممارسة سلطتها عليه، وعلى البلاط والدولة، وفرض سطوتها على ابنها الإمبراطور الشاب الذي انتهى به المطاف بعد أن أبدى معارضته لصلاحيات والدته غير المحدودة إلى الإقصاء عن العرش، وتعيين أخيه الأصغر إمبراطورًا جديدًا.

كانت وُوجاو قد حفّت نفسها بمجموعة من الوزراء في البلاط، ومنحتهم سلطات غير اعتيادية، ولم يكن يستطيع إيقاف سلطتها أحد، ولا الإمبراطور نفسه. تضخمت ذات وُوجاو كثيرًا، فأصبحت تتصرف على أنها الإمبراطور، وفي كل المجالات. وتذكر بعض المصادر التاريخية أنها تزوّجت العديد من الرجال، وسخّرتهم لخدمتها وتلبية طلباتها، وبطشت بكلّ من كان يعارضها. في الوقت نفسه، كانت تسيطر وبقوة على جميع مفاصل الدولة، وقد وُصفت بأنها من أقوى من أمسك السلطة في تاريخ الصين، لذا لقّبت حينها بالمرأة "الإله"، والتنين الأعظم، وغيرها من الألقاب التي كانت تصف وضعها الفريد. وفي ظل ذلك الوضع، لم يطل الوقت بابنها الثاني على العرش طويلًا، فأقصته هو الآخر. يُذكر أنّ وُوجاو لم تفعل ذلك دون ترتيب مسبق، فقد كانت قد ألمحت للوزراء المحيطين بها بقيادة حملة في

البلاط الإمبراطوري تطالبها بتولي السلطة بشكل مباشر، وإعلان نفسها على الملأ إمبراطورة رسمية على دولة تانغ. كانت حجتها في ذلك سلامة الدولة، حيث لم تكن ترغب في إعلان ذلك بنفسها بشكل علني، لمخالفته الصارخة للتقاليد الصينية التي تمنع تولّي النساء مهام الحكم. وهو ما فطن له الوزراء بالفعل، فقد أعلنت وُوجاو في عام 690 للميلاد تولّيها عرش أسرة تانغ، وتغيير اسم الدولة من تانغ إلى دولة جو، التي عُرفت في كتب التاريخ الصيني بدولة "وُوجو"، نسبة إلى وُوجاو. هكذا قامت امرأة واحدة بالسيطرة على أقوى دولة عسكريًّا واقتصاديًا في العالم في ذلك التاريخ، بل وحولتها إلى دولتها الخاصة، ولكن القوية والمزدهرة. فبعيد تولي وُوجاو السلطة، حققت الدولة طفرة إعجازية في الاقتصاد والمواصلات، خاصة بعد اكتمال حفر القناة النهرية الكبرى التي وصلت شمال الصين وجنوبها بطريق مائي كان بمثابة الشريان الرئيسي الأول في جسد التنين العظيم. فهل لا يزال هناك من لا يثق بقدرة المرأة؟

لم يكن نجاح امرأة مثل وُوجاو كحاكمة قوية مقتصرًا على ذلك الزمن فقط. فحتّى بعد ألف عام من تلك الحادثة، وتحديدًا في الربع الثاني من القرن السابع عشر الميلادي، وفي شمال غرب الصين، إبّان حكم أسرة مينغ الملكية، ظهرت مجموعة من القبائل المنشورية التي تضخمت قوتها كنتيجة طبيعية لضعف أسرة مينغ، التي أنهكتها الخلافات السياسية والفساد الحكومي. قاد الفارس نورهاتشي قومه إلى السيطرة على أغلب مناطق شمال شرق الصين، قبل زحف أبنائه بعد ذلك بسنوات قليلة من وفاته على العاصمة بكين، واحتلالها مع المدينة المحرمة والقصر الإمبراطوري، وإعلانها عاصمة دولة تشينغ الجديدة. ولم يكن ذلك ليتسنّى لأولاده الستة عشر، الذين ذكر التاريخ حجم الخلافات التي كانت بينهم بسبب تعدّد زوجات والدهم نورهاتشي واختلاف أمهاتهم، لولا امرأة كانت تدعى شياوجوانغ؛ المرأة التي تقاتل على حبّها اثنان من أبناء نورهاتشي الكبار، وهما اللذان استندت عليهما إنجازات المنشوريين في تلك الفترة. فلم تكن أسرة تشينغ الملكية لترى النور حاكمة للصين في ظل اختلاف هذين الأخوين غير الشقيقين. لكنّ حكمة هذه السيدة وفطنتها مكّنتها من حل الخلاف والمصالحة بينهما بأسلوب فريد تذكره لها كتب التاريخ، فتحوّلا من عدوّين إلى أخوين حميمين ومتعاونين من أجل هدف واحد، وهو توحيد الصين وحكمها. فعلى الرغم من أنها تزوّجت الأخ الأكبر هوانغتايجي، الذي

أصبح الإمبراطور فيما بعد، فإنّها عملت في الوقت نفسه على ألّا تتأثر علاقته بأخيه الأصغر دوارغون، الذي أصبح رئيسًا للوزراء في ظل حكم أخيه. فقد تصرفت هذه السيدة بحكمة فريدة، إذ بادرت باكتشاف كل مميزات الأخوين وعيوبهما، والمزاوجة بينها، وكأنها تصنع منهما رجلًا واحدًا متكامل الصفات، فباتا متحدين، أقوى من ذي قبل، وأكثر حنكة وحكمة. لذلك كان دور شياوجوانغ في قيام دولة تشينغ الفتية حينها دورًا مفصليًّا، وقد نُسب لها الفضل الأكبر حينها في التوفيق بين الأخوين، وعدم هدم الدولة بسبب الخلافات التي عادة ما يثيرها الصراع على النساء في العصور القديمة، وحتى الحديثة، وتؤدّي إلى انهيار الدول. غير أنّ دور النساء في الصين، خلال العصور القديمة، لم يقتصر فقط على الدور الإيجابي أو القوي، بل تخلّلته أيضًا أدوار فاشلة ومخيّبة للآمال، كما حدث في آخر خمسين عامًا من العصر الإقطاعي الذي رزحت تحت حكمه الصين لأكثر من ألفي عام. ففي السنوات الأخيرة من حكم أسرة تشينغ الملكية، ابتليت أسرة أيسين غورو الحاكمة للصين بقلّة الخلف، إذ لم يبقَ للإمبراطور شيانفونغ الذي حكم في الفترة بين 1851 - 1861م غير ولد واحد يمكن أي يكون خليفة له، وقد حكم بالفعل بعد وفاة والده لثلاثة عشر عامًا، بدأها عندما كانت سنّه ستة أعوام فقط. فقد نُصّب إمبراطورًا للصين تحت وصاية والدته يهخنارا تسيشي. وهذه كانت هي الحاكم الفعلي للصين منذ يوم وفاة زوجها شيانفوغ وحتى انهيار دولة تشينغ خلال العقد الأول من القرن العشرين، وقيام جمهورية الصين، الذي أنهى ألفي عام من الحكم الإقطاعي لبلاد التنين. والدة الإمبراطور "تسيشي" كانت الوصية على عرش ولدها تزايتشون عندما تولى العرش، وبقيت كذلك إلى حين وفاته في سنّ التسعة عشر عامًا. كانت تسيشي هي الحاكم الفعلي للصين خلال ثلاثة عشر عامًا من حكم ابنها الذي لم يَعِ مسألةَ الحكم، وقد وجد نفسه إمبراطورًا شكليًا تقوم والدته عنه بجميع المهام. ويبدو أن تسيشي، خلال هذه الفترة، ذاقت حلاوة الحكم، وأبهرها بريق السلطة. فلم تطلق السلطة من يدها بعد وفاة ابنها، بل أرادت أن تستمر في حكم الصين الفعلي، الأمر الذي أدّى لاحقًا إلى سلسلة من الأزمات الاقتصادية والسياسية التي أدّت بدورها إلى انهيار الدولة. فبدلًا من أن يُعيَّنَ خلفٌ راشد للإمبراطور الشاب المتوفّى، من أجل ضبط أمور الدولة وحلّ الأزمات المتكالبة عليها، قامت تسيشي بتعيين ابن أختها الذي لم يتجاوز الرابعة من عمره ليتولى العرش خلفًا لابنها

المتوفى، وذلك في محاولة واضحة منها للاستمرار في السلطة. ومن ضمن المشكلات التي كانت تواجه دولة تشينغ في تلك الفترة هي هزيمتها أمام الجيش الياباني في المواجهة البحرية بين البلدين في عام 1894م، وفرض اليابان غرامة مالية طائلة على حكومة تشين أدت إلى إرهاق ميزانيتها المتعثرة أصلًا. فقد كان السبب الرئيسي لهزيمة دولة تشينغ أمام اليابان هو عدم توفر الميزانية الكافية لتحديث مدفعية البحرية الصينية، والذي كان قد طلبه قائد البحرية حينها، الجنرال الصيني الشهير لي هونغجانغ، وتم رفضه من قبل البلاط الإمبراطوري بحجة عدم توفر الأموال. فقد كانت ميزانية الدولة حينها رهنًا لاستخدام العائلة الإمبراطورية، وعلى رأسها تسيشي، التي أمرت ببناء قصر صيفي تقضي فيها إجازتها مع ابنها بالتبنّي، الإمبراطور تزايتيان، أو كما يعرف في كتب التاريخ بـ"قوانغ سشو". ويرى البعض أنّ ولع أسرة تشينغ ببناء الحدائق الإمبراطورية كان سببًا من أسباب انهيار الدولة. فقد كلف بناء القصر الصيفي والحديقة التابعة له في شمال غرب العاصمة بكين أكثر من سبعة ملايين قطعة فضة، وهي العملة التي كانت مستخدمة في ذلك الوقت. هذا المبلغ كان كفيلًا بتصفير ميزانية الدولة، وإضعاف اقتصادها إلى درجة الموت خلال العشرين سنة الأخيرة من حكم دولة تشينغ. فلم تكن تسيشي ربما تعي حجم تلك الكارثة، فقد كانت منهمكة في عمليات الشراء والإنفاق غير الضروري في الكثير من الأمور، بالإضافة إلى تربية الحيوانات النادرة، والانغماس في هواية مصارعة الجنادب السائدة في الصين حينها. فقد كانت تشتري الخدم والعبيد وكل ما لذّ وطاب من الأطعمة لمائدتها اليومية التي تتكون من مائة وثمانية عشر طبقًا مختلفًا من أغلى أصناف الطعام في الوجبات اليومية الثلاث، ناهيك عن الملابس الفاخرة، وكل ما هو غريب وجديد على الصين في تلك الفترة التي بدأت فيها البضائع الأجنبية بالانتشار في كل أرجاء البلاد، مع دخول الأجانب إليها من جميع الاتجاهات. أنفقت تسيشي، التي لم يكن هناك من يجرؤ على ردعها، كل ما ادخرته دولة تشينغ خلال مئتين وستّ وسبعين سنة من حكمها. فلم يكن حتى الإمبراطور غوانغ سشو قادرًا على إيقافها عند حدّها، لعدم امتلاكه السلطة الحقيقية. يطول الحديث عن حجم التبذير والإنفاق العبثي الذي قامت به تسيشي خلال سبعة وأربعين عامًا من تولّيها زمام السلطة في الصين. لكن أشنع ما قامت به هذه المرأة، التي لم تذكرها كتب التاريخ الصينية ولا بحسنة



◘ كان على تسيشي قبل وفاتها اختيار ولي للعهد، حيث وقع الاختيار على حفيد اختها وابن أخ الإمبراطور الراحل. "أيسين غورو بوإي" الطفل الذي لم يكن يبلغ من العمر سوى ثلاث سنوات.

واحدة، هو إقدامها على تصفية الإمبراطور غوانغ سشو عن طريق خنقه اجتماعيًّا، وعزله عن العالم والبلاط، وفرض الإقامة الجبرية عليه بحجة المرض، لتقضي عليه وهو في سن الثامنة والثلاثين. فلم يكن الإمبراطور الشاب يعاني واقعًا من أيّ أمراض عضوية، وكل ما كان يشكو منه هو سلطة تسيشي اللامحدودة في الدولة، وهي العلة الحقيقية التي أودت بحياته. فبمجرّد اكتشاف تسيشي في عام 1898م نضج الإمبراطور الشاب الفكري، وجنوحه إلى التحديث السياسي في الدولة، والانتقال إلى ما عُرف بـ"تغييرات وُو سشو القانونية"، ثارت ثائرتها، وعمدت لاستخدام جميع وسائل الضغط النفسي على ابنها بالتبني كي يعدل عن فكرة التحديث. فقامت بطرد وملاحقة جميع المفكرين الصينيين الذين كان يقتدي غوانغ سشو بأفكارهم؛ مثل الأكاديمي والسياسي الصيني الكبير كانغ يووي، وقامت بدعم المحافظين المضادين لتيار التحديث. ولم تكتفِ بذلك، بل أوعزت لأطباء القصر بأن يزوّروا تقارير تدّعي مرض الإمبراطور، الأمر الذي يمكّنها رسميًّا من فرض الإقامة الجبرية عليه، وهو ما كان بالفعل. قضى غوانغ سشو عشر سنوات في غرفة في قصره، محاطًا بعشرات الساعات التي كان يعشق تطويرها وتصليحها. السنوات العشر

الأخيرة للإمبراطور قضاها في وضع نفسي صعب، ومعاناة كبيرة، أدت إلى وفاته في الرابع عشر من نوفمبر عام 1908م، عن عمر ناهز الثمانية والثلاثين عامًا. الجدير بالذكر أن تسيشي كانت طريحة الفراش هي أيضًا خلال الأشهر الأخيرة من سجنها لابنها بالتبنّي، وقد فارقت الحياة هي الأخرى في اليوم التالي لوفاته، لتُطوى بذلك الصفحة قبل الأخيرة من تأثير النساء على السلطة في الصين القديمة، فقد كان شرف آخر صفحة من نصيب أرملة غوانغ سشو، الإمبراطورة لونغ يو. كانت آخر من كان له شيء من حق في اتخاذ القرار في آخر أربع سنوات من عمر دولة تشينغ، التي عُرفت بضعف الشخصية، وفقر الحيلة، وقلة الخبرة. لم تُرزق لونغ يو بأيّ ولدٍ خلال فترة زواجها من غوانغ سشو، لذا كان على تسيشي قبل وفاتها اختيار وليّ للعهد، فوقع الاختيار على حفيد اختها، وابن أخ الإمبراطور الراحل. "أيسين غورو بوإي"، الطفل الذي لم يكن يبلغ من العمر سوى ثلاث سنوات، وتم تنصيبه على العرش بوصاية والدته لونغ يو في زمن كانت الدولة تعاني فيه أعراض شيخوخة قاتلة. تكالبت المصائب على أسرة تشينغ تحت وصاية السيدة الأخيرة، وقد تنازلت عن حكم الصين نيابة عن ابنها بالتبنّي الإمبراطور الطفل بوإي، مع الاحتفاظ فقط بلقب إمبراطور وثلاثة ملايين قطعة فضة سنويًّا كانت تقدمها جمهورية الصين الوليدة إلى أسرة الإمبراطور، كجزء من اتفاقية للتنازل عن السلطة، وهكذا انتهى العصر الإقطاعي الذي كان يحكم الصين منذ فجر التاريخ. إن آثار سلطة النساء على الإمبراطوريات المتعاقبة في الصين، خلال الزمن الاقطاعي، لا يمكن بأيّ شكل من الأشكال إغفالها، إيجابية كانت أو سلبية. فحجم الازدهار والتطور الذي شهدته الصين خلال حكم وُوجاو، والتخلف الاقتصادي والعسكري المهين الذي عانت منه الصين خلال سلطة تسيشي، كلاهما يعكسان وضع المرأة المعقد في الصين خلال العصور القديمة. فعلى الرغم من الثقافة التقليدية التي كانت ترفع من قدر الذكور وتنتقص من قدر الإناث، فإنّ شخصيات مثل وُوجاو، وتسيشي، وشياوجاونغ تؤكد من دون شك قوة المرأة الصينية التي استطاعت التغلب على التهميش الاجتماعي، والوصم بالضعف وقلة الحكمة. ففي ذلك العصر الذي لم يكن باستطاعة المرأة الصينية فيه، وبحكم العادات والتقاليد وحتى القانون، إلا أن تكون ربّة بيت أو حتى من ممتلكات الرجل، تبزغ شخصية مثل وُوجاو لتنسف كل ذلك وتقول: أنا هنا، نصف المجتمع، وربما كلّه!



ألمًا أُشِعُّ

أمجد غازي الخطاب ◘

ألمًا أشعُّ وليس ثمّتَ حادِ ... يبتلُّ ملحُ جراحهِ بمدادي
ألمًا أشعُّ وألفُ بابٍ مُوصدٍ ... في وجهِ أغنيتي ووجهِ بلادي
لم يُبقِ لي زمني نبوءةَ شاعرٍ ... همست له جهرًا: علامَ تنادي؟
قد طال ليلي (النابغيُّ) وأنجُمي ... لم تلتفت يومًا لصوتِ الحادي
يمتدُّ في جسدي صقيعٌ ساخنٌ ... جبلٌ جليديٌّ من الأضدادِ

◘ شاعر من سوريا مقيم في تركيا | عمل الفنّانة تانيا فونت, إسبانيا

كسّرتُ أقلامي... وأبري غيرها   بأظافري... بريَ الأسى لفؤادي
وإلى جواري ما تلفّت هاجسي   ذئبٌ ينازعني رغيفَ الزادِ
خبزًا وملحًا يحلمان بصحبةٍ   تحنو على جرحي ببعض ضمادِ
والسنبلاتُ الخضرُ لا عامٌ يُغاثُ   به ولا بُشرى ليومِ حصادِ
وإذا تغيّبَ هدهدٌ لم يأتني   خبرٌ بغير تفرّقٍ وحدادِ
وحمامةٍ طوقُ النجاة يسومها   خسفًا ويمنعها لذيذَ رقادِ
هيَ منذُ أسلمَتِ الرياحَ جناحَها   للآن لم تعرفْ طريقَ رشادِ
ما ثمّ جوديٌّ يلوحُ لعينها   لتنامَ جفنًا مُثقلًا بسهادِ
فمضتْ لتنقضَ غزلَها يدُها على   قلبٍ يراودُ لوعةَ الأكبادِ
ويدٌ أصابعُها تُكفكفُ أدمعًا   كُحلت أمانيهِ بكلّ سوادِ
أنا يا حمامةُ منذ أولّ شهقة   ميلادُ هذا الحزنِ من ميلادي
وأنا اغترابُ قصيدةٍ لمّا تقُمْ   أو حرفها يومًا بذرِّ رمادِ
هاجرتُ من قبل الطواف تخفيًّا   فجميعُ من أخشاهُ خلفَ الوادي
يا لعبةَ المُلك العقيمِ وحولَهُ   صرعى من الآمال والأولادِ
هي خيبتان ودمعةٌ مُهراقةٌ   تبكي على حلمٍ بلا ميعادِ
ألمًا أشعُّ قد افترشتُ مواجعي   وضربتُ في قلبِ الأسى أوتادي
وسكبتُ من شعري جرارَ دموعِهِ   للظاعنينَ وماءَهُ للصادي
وبكيتُ ثُمّ بكيتُ فرطَ ثمالتي   وطنًا رووهُ بأضعفِ الإسنادِ
وطنٌ ينامُ على حصيرِ فؤادِهِ   كلُّ الذين تحاربوا بعنادِ



مرايـــــا

إخلاص فرنسيس ◘

تذوي في المرايا رائحةُ الخزامى
لتشهدَ تفتّحَ امرأة تخترقُ الزّجاجَ
تنبثقُ زهرةً مشعوذةً
خصلةَ شعرٍ على امتدادِ زمنٍ مهجورٍ
ينهشُ ظهرَها عندما تنتشي أصابعُكَ في ضحكةٍ مفتعلةٍ
احجبْ عنّي مخالبَكَ

◘ أديبة من لبنان مقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية | لوحة الفنّانة مياسة السويدي، مملكة البحرين

ودعْني أرقدْ في ندمي
في سراديبِ الرّخامِ
منفيّةً في ازدحامِ الجنونِ
أستنشقُ الليلَ المؤتمنَ على جسدي
عاشقةً يتّقدُ في فمي الثّمرُ المحرّمُ
أكشطُ الحمّى عن صدرِكَ
أقتلُ ذاكرتي بخمسةِ أقلامٍ مبتورةٍ
وبخمسةٍ أخرى أعلنُ الانتقامَ
أشعلُها مبخرةً
أعبُّ العدمَ المشتعلَ بالمرارةِ
وبفمٍ مكوَّرٍ يُملي عليّ ارتعاشَ شفاهٍ نهمةٍ
وعينانِ تصبّانِ في عينيَّ صلواتِ المعذَّبينَ
تغنّيانِ أغاني الحبِّ
ما أشقى امرأةً جميلةً
تتلألأُ في تخثّرِ دمهِ
عطرٌ يحفرُ كتفَكَ
وغيمةٌ داكنةٌ
لا ريحَ تحرِّكُها
كأنَّها فزّاعةُ في السّماءِ

*****

وعـد

تربطُ شعرَها بخيطِ القمرِ
تفتحُ عروةَ الوقتِ
تديرُ مفتاحَ الأغاني نحوَ الجنوبِ،
تشبُّ حرائقُ الجسدِ
يُلمُّ النّبيذُ
يلتفُّ حولَ الموجِ
يعصفُ في المسافةِ
ينفثُ الوردَ في ليلِ البحرِ
يشبكُ قبلةً في شعرِها
وأخرى على الشّفةِ السفلى
تستلُّ الحلمَ من المعاني القديمةِ
تحتسي لغةَ الغيبِ
تقرأُ خطوطَ الفنجانِ
والأسماءَ المنسيّةَ في لؤلؤِ العيونِ
تجري خلفَ الرّيحِ
يأخذُها صوتُ الغريبِ في رسالةٍ
خطَّها الحمامُ على ثوبِها المزركشِ بألوانِ العشقِ
وعدًا أيّها البحرُ
وعدًا أيّها الصباحُ
وعدًا أيّها الــ...

سأعيدُ كتابةَ سِفرِ التّكوينِ عندَ المساءِ
على بتلاتِ البنفسجِ
وأكشطُ العوسجَ بورقِ الغدِ الوليدِ
وأشربُ الملحَ من شفةِ البحرِ
أكسرُ قارورةَ الغروبِ
وأصبُّهُ في عينِ الأفقِ
******

فن الموت

تقول سيلفيا بلاث:
"الموتُ فنٌّ ككلِّ شيءٍ آخرَ، وإنّي أتقنُه تمامًا".
هل رأتْني في مرآةِ الموقدِ الأزرقِ
حينَ كتبَتْ كلماتِها
أم مصادفةً كلتانا
عرفْنا تناقضَ الموتِ
ومصيدةَ الأقفالِ واللهفةِ
أم إنّها تقمَّصَتْ عينيَّ لتراكَ
وارتدَتْ أصابعي لتكتبَكَ
ونامَتْ في رئتي
تغتسلُ بأنفاسِكِ
وتعثّرَتْ في رعشةِ شفتي

حيثُ وُلدَ اسمُكِ
أم تراها
أتقنَتْ فنَّ الهزيمةِ والانتصارِ
والتملّصِ من فكّيْ الحياةِ
فابتكرَتِ الموتَ الاستثنائيَّ
بعدَ كلِّ صدمةٍ كهرو بشريّةٍ
وانتصارَ عاشقةٍ
تسكنُ قميصَكَ الأخضرَ
والأسلاكُ الشّائقةُ
تبتكرُ معجزةً لتراكَ
تقضمُ تفّاحةَ الحبِّ من كتفيّ
تعبّئُ الأفقَ في حفرةِ يدي
وتبسطُ الماءَ تحتَ قدميّ
وبيدٍ مبلّلةٍ بالرّغباتِ
تسحبُ الغيمَ من فمي
تركضُ في جسدي
تزرعُ الفراشَ على عنقي
تفتحُ دفاترَ الليلِ
تقرأُ نبوءاتِ أعوامي
وفي الكبسولةِ الزّمنيّةِ السّابعةِ
أقمتَ حدَّ العِشقِ عليّ

فتحْتَ كوّةَ الحياةِ
جادلتُ الموتَ بنهمٍ
تنشّقتُ غازَ الوقتِ
لأموتَ في حريرِ مطرِكَ القادمِ
وأولدَ من رائحةِ ذكراكِ
******

نخب المدى

ويبقى الجوابُ طيَّ الرّيحِ،
يمارسُ الجنّيُّ لغتهُ
يغزو انتظاري
ساعةُ الحائطُ تضمُّني
أبحثُ بينَ ثوانيها
عن وجهِكَ المسروقِ
تحدّقُ بي
فأخشى مشنقةَ الصّبرِ
مملّةٌ عقاربُها
في التفاتةِ العزلةِ
أعودُ خائبةً
لأصابعِ الخشيةِ تتسلّلُ الى صدري
تديرُ مفتاحَ الأبديّةِ
للبنِّ رائحةٌ تشكو غيابَكَ

أقعُ في مكيدةِ الحبرِ
وفضاءِ الورقِ
يُخلي القلمُ الكلماتِ
تتسامرُ السّطورُ
تتشعّبُ الدّهشةُ
تحرسُ الأفقَ
ذا المذاقِ المرِّ
ينهبُ النّهرُ حفيفَ الماءِ
يغزلُ صوتَكَ
يصبُّهُ في جرنِ الذّاكرةِ
يفكُّ شفرةَ الصّدى
تفرّعَ الأنينُ في حنجرةِ الوقتِ
معلّقةٌ بتلابيبِ المعنى
جوقةُ التّرابِ
وبدءُ المواعيدِ
تعصبُ خطايَ المنافي
ثمّةَ وجهٌ يتبعُني في المرآةِ
وظلٌّ يتقدّمُني
يشربُ نخبَ المدى
وأنا أهزُّني
لأصحوَ على غدٍ نائمٍ



أعمى وعجائز حانة الضجر

حمود سعود ⌑

عندما تصطدم بالعمى والضجر في أول الطريق، فلا شيء قادر على فتح نوافذ الحكاية وشرايينها سوى رائحة امرأة أو طين الخيال، وإلّا ماتتْ الحكاية، والأعمى، والعجائز في رحم البدايات.

لنجعل المرأة تجلس بالقرب من نافذة القطار -تمسك بيدها تذكرة من كازابلانكا إلى الرباط، وباليد الأخرى تغوص في بحر الرسائل التي تدفقت إلى هاتفها- لتفتح لذة الكلام العابرة مع امرأة عابرة في الليل، تقول لها: هل محطة الميناء قريبة؟ أو لتتخيّل سؤالًا ملغمًا ومفجّرًا بداية جديدة لطريق النص: هل فندق باريس بعيد عن محطة الميناء؟

⌑ قاصّ من عُمان | لوحة الفنّان عمر الراشد، مملكة البحرين

ردّتْ بإجابة قصيرة جدًّا، كقصر الرحلة. لا يهمّ قصر الإجابة أو طولها، المهم أنك تتلذّذ باللحظة المتخيّلة لرجل غريب في قطار، ليس سريعًا هذه المرة، وفتحتْ لطريق الحكاية شريانًا صغيرًا، ومتعرّجًا، وضيّقًا.

تجلس على الكرسي المقابل فتاة عشرينيّة، لم تخبرها بأنها لا تشبه المرأة التي كانت في قطار الكلام السريع. ستفتح هي حديثًا عابرًا لتطرد تعب رحلتها. تقول لي، بعدما سألتني من أين أتيت، بأنها أحبّت شاي الكرك والحلوى العمانية، و"شارع الحب" خلال الشهر الذي قضته في عُمان، وأنها أخذت عند عودتها الكثير من اللبان لأمها المريضة.

بعدها صمتت، مازحتُ الكرديّ القادم من بلجيكا، والجالس في الكرسيّ المجاور: "ليس للكرديّ إلا الريح"، ردَّ ضاحكاً: ليس للكردي سوى الجبال والمنافي.

لنترك المرأة وحيدة على مقعد القطار الذاهب إلى الرباط تتابع رحلتها الليليّة، وأتابع أنا رحلة النصّ المتعرّج والضيق. سأحكي لها بقية الحكاية عندما أعود من محطة المسافرين إلى محطة المطار.

(1)

في ساحة جامع الفنا، يستيقظ الصباح ببرودته وكسله اللذيذ، سينفخ الرجل مزماره الخشبيّ المتآكل، ترفع الأفعى رأسها مع صوت المزمار، ليس طربًا ولا فرحًا بالصباح، بل ضجرًا من هذه العبودية، أو جوعًا. تحدّق الأفعى بكسل في مزمار الرجل، تتذكّر الغابات وحياتها السابقة.

يجمع الرجل الدراهم من رقصة الأفعى في الساحة. سائحات من أوروبا يرتعبن عندما يحاول الرجل أن يضع الأفعى في رقبة إحداهنّ، يضحك الرجل، ويمازحهنّ بفرنسيّة مكسّرة. تعود الأفعى إلى مكانها الضجِر، بعدما جمّدتها عدسات السائحات العابرات على الساحة، وعلى زمن لذّة

الكلام. لو رفع الرجل النافخ مزماره، وجامع الدراهم، وحارس الأفعى، رأسه قليلًا، لرأى في الممرّ الممتدّ من ساحة جامع الفنا إلى فندق التازي الكبير، عائلة شرّدتها الحرب تفترش الطريق. أمامها لوحة صغيرة من الكرتون كُتب عليها بخط أسود: عائلة سوريّة/ ساعدوا إخوانكم اللاجئين.

العبارة نفسها كُتبتْ بالفرنسية. حلقة السُيّاح حجبتْ زاوية الرؤية. حتى لو شاهد نافخ المزمار العائلة، ماذا سينفعها ذلك، وهو المُنهك في البحث عن لقمة عيشه؟ هل يُفكّر الداخلون إلى ساحة جامع الفنا بظلال الحرب؟ هل سيفكرون في الأطفال الذين شرّدتهم الحروب والمجاعات في جهات الأرض، وهم القادمون هنا للفرح والبحث عن ملذّات جديدة للرحلة؟ وهل تقلق ظلال الحرب الداخلين إلى الساحة؟

لكن أليست هذه الساحة تجمع فناء الأشياء، والزمن، والجثث التي عُلّقت فيها منذ قرون خلَتْ، وعدميّة المشهد؟ جامع علّقَ الفاتحون أعداءهم في ساحاته، وبعد تحوّلات الأزمنة، وفي الساحة نفسها تستقبل الساحة الأعداء القريبين بعدساتهم واستعمارهم وضحكاتهم وأفخاخ لغتهم. لا علينا من تحوّلات الزمن، والجامع وساحته، والفنا المتقلب. لنعُد إلى العائلة الجالسة في الممرّ. الطفل السوريّ الذي يجلس بالقرب من أمّه، يراقب أقدام الداخلين والخارجين، وسيقان السائحات، وسحنات وجوههم، وضحكاتهم الباردة.

يرفع رأسه، يتأمل صور الممثلات وعروض الأفلام في سينما "مبروكة"، يسرح بنظره في اللوحات. مع الأيام، كوّنَ صداقة مع حارس السينما، سي أحمد، الذي عمل في السينما منذ 1956م. غربة الطفل، واغتراب سي أحمد، جعل من صداقتهما تنمو بصمت. يتباهى سي أحمد أمام العابرين والسيّاح بصورة تجمعه مع فريد الأطرش الذي أقام حفلًا في مراكش عام 1961م. صار سي أحمد يحكي للطفل السوريّ عن كل ما حدث في سينما "مبروكة"؛ من قصص العشاق، إلى خطابات الأحزاب السياسية، وعن قصص الأفلام التي شاهدها وحفظها، وعن عيون المخبرين، وعن القبلات

الأولى. يسهو أحيانًا، ويخلط بين الأحداث والذكريات، فيسرد له حكاية ابنه الذي رحل مبكرًا عندما سقط من القطار. أمّا الطفل، فلم يجد ما يحدّث سي أحمد عنه سوى جوعه وأحلامه، ورحلة التشرد من حلب إلى مراكش، وذكريات المدرسة، ورحلة التشرد في الأرصفة.

يتذكر أصدقاءه في المدرسة، أين طوّحت بهم الحرب؟ ماذا تفعل الدروب التي خلتْ من ضحكاتهم؟ فيمَ تفكّر الزوايا في حلب بعدما هربَتْ طفولتهم؟ هو الآن هنا في هذه المدينة التي لا يفهم لهجة أهلها. يهرب أحيانًا من مكان جلوس عائلته إلى إحدى الزوايا، ليرسم الوجوه، أو ليراقب القرود، أو يذهب إلى سي أحمد عند مدخل سينما "مبروكة". يرسم قطارًا تنبت فوقه شجرة، تحت الشجرة يجلس سي أحمد، وفوق الشجرة كان ولده يلاعب الطيور البيضاء. لو توغلنا قليلًا إلى الساحة، ستمُّر بالقرب منك أحصنة وحمير وأدخنة وروائح الأشياء، وسترى حلقات ترقص فيها القرود، سترى مقهى فرنسا فاتحًا كراسيه وطاولاته وقهوته لعشّاق الساحة ومجانينها، تجلس في الزاوية، سترجع الحكاية زمن السرد قليلًا، سترى خوان غويتيسولو قادمًا من بيته في الحارات القديمة المندسّة خلف الساحة، وقبل أن يصل مقهى فرنسا سيأخذ جريدتين، ويطلب قهوته، ويبدأ يدخّن، ويراقب الساحة كجنديّ يحرس حديقة الملك، يكتب ملاحظات عابرة في دفتره، على هامش الصفحة يكتب نصًّا صغيرًا في هجاء الجنرال فرانكو.

يلتقط بأذنه بعض الكلمات بالدارجة المغربية، يسجلها في دفتره، يرددها هامساً لكي لا ينساها، يرسم بعض المشاهد، يمازح فرنسية مندهشة من حركة الساحة، يعطي النادل أجرته ويزيده قليلًا، يتوغّل في السوق القديم، ويرجع إلى قبره. في المباني المحيطة بالساحة تطلُّ بعض المقاهي على الساحة من الشرفات، كأميرات يحرسن حدائق الترف والزمن.

تبعد خيال الحكاية عن فرح الساحة، ستشير إصبع أحمد بن إسماعيل إلى مبنى ملاصق لمقهى فرنسا، ويقول لك: "هنا سكن محمد الحارثي وعبد اللّه الريامي في نهاية الثمانينيات".

سيتوغل أحمد بن إسماعيل في الدروب بكاميرته وذاكرته وقدميه، يلتقط الأشياء في مراكش بمحبّته قبل عدسته. العدسة التي جعلته يغامر بأن يتسلل في ظهيرة مراكشيّة في نهاية الستينيّات من القرن المنصرم إلى غرفة أبيه ليأخذ بعض الدراهم ليشتري كاميرا. انصرم القرن والزمن وظلت عدسة بن إسماعيل تحتفظ بوجوه ودروب وحكايات المراكشيين. يتوغل أحمد بن إسماعيل في السوق القديم، يشير بيده إلى البيوت والحارات التي اشتراها الأوروبيون ورمّموها. قلبه يحفظ خريطة المكان ورائحته وذاكرته. يتذكر الجامع الذي يقف كحارس بجانب الساحة؛ الجامع الذي عمل والده في الستينيّات إمامًا فيه، وبدأ بن إسماعيل يتهجّى الحروف فيه. يدخل أحمد بن إسماعيل إلى الزقاق الضيق، يبتسم للعابرين، يتذكر صديقه العائد من ألمانيا، يقول: "سندخل للسلام عليه". بعد الشاي المغربيّ والضحك المتبادل بينهما، سألته: ما الذي جعلك تعود إلى مراكش بعد ثلاثين عامًا؟ صمت قليلًا، وقال: "الحنين إلى الساحة وأهلها". وأضاف بحسّه الفكاهيّ: "لكنّني لم أصادف السيّدة سالمة بنت سعيد هناك، ولم أحمل معي تراب مراكش إلى برلين".

*** *** ***

تجلسُ وحدك في مقهى "فرنسا"، تتأمل الأحصنة التي تعبر في الصباح، وسائس الخيل الغاضب من شيء ما، سائق سيارة أجرة يطارد السيّاح، سائح يطارد الباعة بعدسته، بائع متجوّل يتلذّذ بدخانه. هل جلس خوان غويتيسولو بالقرب منك؟ ماذا يسجل الآن في دفتر يومياته؟

أفارقة شرّدتهم الحروب والمجاعات ينافسون الباعة المتجولين، يطاردون العجائز والصبايا الأوروبيات بأقمشة وفضّيات. الساحة ميناء مؤقت لهم، مرفأ صغير في طريق الهجرة إلى الضفة

الأخرى، كلّ ليلة يحلمون بالوصول إلى القارة العجوز.

شعراء، ومجانين، وباعة، ومتسوّلون، وسائحات، ولاجئون، وحالمون، وكسالى، وعشاق يرمّمون ذاكرة الساحة كل مساء. موسيقى الجبال تحمّم ليل الساحة من تعب النهار وجوع البسطاء.

*** *** ***

أرى أعمى مراكش جالسًا بالقرب من مقهى التجّار في حي جليز، متوتّرًا قلِقًا، يضرب الأرض بقدميه وعصاه. قبل أن أنطق بكلمة، صرخ غاضبًا: "هكذا تعلّقني في عنوانك السطحيّ السخيف؟ ومن قال لك إني أعمى. هل لأنّني ألبس نظارة سوداء، وأحمل عصا في يدي؟ أنا أكثر بصيرة منك أيّها السائح العجول. هل تريدني أن أدلّك على معالم المدينة التي لا يصلها السيّاح المتخمون بالسطحيّة؟ هل زرتَ مقبرة اليهود في السوق القديم؟ هل جلستَ يومًا مع يهوديّ من مراكش؟ هل أحدّثك عن كلّ شجرة في حديقة ماجوريل؟ وعن الغزاة الذين عبروا المدينة؟ وعن مجانين مراكش؟".

يا صديقي، أنا عابر دائم، وعجول، ومتعجّل. لذا تعال أدْعُكَ إلى قهوة "كحيلة" في مقهى التجار، ربما تتذكر قصص مدينتك، ربما تتذكر اليهود الذين كانوا يسكنون هنا، وحياة الغزاة. هدأ قليلًا. سرد لي الكثير من حكايات المدينة، وأنا أتأمل الأشجار التي تقف بالقرب من المقهى. رأيت في الجهة المقابلة للمقهى لوحة تشبه لوحة النقل الوطني في بلادي التي تتوسّطها غزالة. سألته عن اللوحة، وقال لي هذه اللوحة للبنك الوطني، فقلت له مازحًا: "كل شيء في بلداننا وطنيّ جدًّا". بالقرب من اللوحة شرفة تطلّ منها امرأة خمسينيّة تدخن. دخانها المتطاير تسلل إلى لوحة البنك الوطني. لم أسأله عن غزالة النقل الوطنيّ في بلادي؛ لكي لا يتوتّر أكثر.

*** *** ***

ليل مراكش يضمّنا. أعبر إلى الضفة الأخرى من شارع حي جيليز. أدخل إلى مرفأ الليل، لا لأسافر بعيدًا، بل لأنتظر المسافرين في ذاكرة المدينة. يصل أحمد بن إسماعيل بدراجته، يفتح سعيد الزويتي نوافذ الضحك، لاعب كرة القدم في المنتخب المراكشي من حقبة السبعينيّات يفجّر شلّالات الضحك في المكان. لاعب نادي مراكش السبعينيّ يقذف بالضحك على طاولة الليل، يتدحرج الضحك أحيانًا، ويطير أحيانًا إلى السقف المفتوح، ويتحوّل إلى نجمات بعيدات.

يتذكّرُ أيامه، عندما كان مدافعًا عن أحلام فريقه. أسمع النادل يوسف يصرخ به: "القبر، القبر". لا أدري سبب هذا اللقب. بعدما تكرّر اللقب والشتائم المتبادلة، سألت اللاعب عن سبب اللقب المرعب هذا. قال لي: "مِلّي كنت تَنلعب مُدافع فالنادي المراكشي، ماكنتش تَنْخلّي اللاعب دْيالْ الفريق الآخر يْدُوز من قدّامي هو والكرة دْيالو، ولّا يْدُوز من قدّامي بْلا كُرة 1".

ضحك كلُّ من على الطاولة، أمّا اللاعب السبعينيّ فقد شرد بذاكرته ونظرته إلى البعيد؛ إلى أبعد من نصف قرن مضى. نظر إلى فتحة السقف، وظلّ قلبه يضحك. قال لي قبل أن ينتصف ليل مراكش: "أَوِلْدي الحياة غِير لعبة، خَصَّكْ ما تْخلّيهاش دُوز حتّى تضربها بْحالْ شيء كُرة مثقوبة" 2. كنت أريد أن أسأله: "ماذا نفعل بالكرة إذا كان الحارس/ القلب يقِظًا دائمًا؟ أين سنسدّد الكرة؟" لكن التاكسي قد أخذه إلى بيته - لا أدري هل له بيت أم لا- وهو يترنّم بأغنية قديمة حفظها في طفولته. اندسّ بضحكاته وحزنه البعيد في ليل مراكش.

يوسف النادل، الذي يتحرك بين طاولات الليل بخفّة طفل، عندما عرفني من أين أتيت، قال ممازحًا: "أهلًا خُويا، كَتعرف ناصر، سلّم لِيا عليه، شنو صاحبك داك الشاعر بو صلعة، واش توحشوني" 3.

*** *** ***

ليل مراكش لا يشبه ليل الرباط. هنا الأسوار تحرس الأشياء، والأشجار تعانق ظلالها، مسرح الرباط يتذكر وحيدًا على النهر أصابع زُها حديد. ربما في "الوداية" يمكنك أن تحدّث البحر عن غربة المدينة، عن البشر المسرعين، من يطارد هؤلاء البشر؟ أم ماذا يطاردون؟ يدخلون الشوارع مسرعين، أراهم الآن من المقهى المستند بظهره إلى السور الطويل، بالقرب من "باب الحد"، يدخلون إلى أبواب المدينة القديمة، يغوصون في أسواقها التي لا تنتهي، والتي تشبه متاهة بورخيس. طلاب جامعيّون يسرعون إلى شارع محمد الخامس، باعة يذوبون خلف السور الكبير، شرطيّ يمسح الشارع بعينه. امرأة تقف في الجهة الأخرى من الشارع تنتظر شيئًا ما، تحدق في هاتفها، سائق يطلق رصاص شتائمه نحو العابرين في الشوارع، امرأة أربعينيّة تطعم حمام الشوارع في الصباح.

تتوغل في شارع محمد الخامس، وقرب محطة قطار الرباط يقف البرلمان. حراس البرلمان يراقبون المظاهرة. عوائل من الصحراء تهتف ضدّ الحكومة.

رجل غاضب يصرخ: "ملّي كنّا حنا تنعسسوا على الحدود دْيالْ البلاد كنتوا أنتو ما تَتنْعسوا غِير فالأُوطيلات الغالية، ودَبا لحْتونا فالزْناقي" 4.

تقطع الشارع، إلى الجهة المقابلة. الهتافات تشتدّ. حشود تتجمّع. تبتعد لتراقب المشهد من جهة مقهى باليما. المقهى مغلق. تقف بالقرب من كشك الجرائد، قضايا فساد، محاكمة صحفيّين، تقول في نفسك" الأنظمة العربية لا تسقط ولا تموت".في المساء يأتي محمود الرحبي من فاس. نأكل لحمة الرأس، التي تشبه قليلًا فكرة الشواء في عُمان أيام الأعياد، وقبل لحمة الرأس ندخل في تفاصيل الأمكنة. الشوارع التي تكتظ بالمقاهي، وأكشاك الكتب والجرائد. الطلبة الذين يخرجون من جامعة محمد الخامس، يكدّسون تعب قاعات الدرس في مقاهي شارع محمد الخامس.

محمود الذي يعرف المدينة منذ ثلاثين عامًا، يحفظ بذاكرته الأمكنة، والأزقة. بعد المقاهي ندخل

إلى "بحيرة الضجر" التي تديرها امرأتان عجوزان، تراقب عيون العجوزَين الداخلين، بصمت تتحرّكان بين الطاولات. المساحيق التي وضعتاها في وجهيهما زادت من غرائبيّة المشهد. يضع رجل بعض الدراهم في آلة مثبتة على الجدار، فتخرج أغنية أم كلثوم: "أنت عمري". العجوز المرتدية الفستان الأحمر تفاعلت برأسها مع الأغنية. يراقب محمود المشهد، ويقول: "ما الذي تذكرته هذه العجوز في هذا المكان لكي تتفاعل مع الأغنية؟ ربما تكون عاشقة". عندما تصاعد صوت أم كلثوم سقطت دمعة على خدها. الدمعة جرفت تلال المساحيق.

محمود أخذ يركز أكثر في تفاصيل وجه العجوز. فتح هاتفه، وكتب ملاحظة.

قلت له: "لنضع هذه المرأة في مشهد آخر، في هذه المدينة، أو في إحدى القرى البعيدة، نراها جدّة، تجلس في صالة البيت، تتابع أخبار العالم، وتشتم قبحه، حولها أحفادها، ربما ستسرد هذه الجدّة قصة امرأة أخرى تعمل نادلة في حانة في العاصمة، تعمل إلى منتصف الليل، وتعود لتطبخ لنفسها وجبة عشاء، وتظل تحدق في تجاعيد يدها".

المرأة التي كانت مندمجة في أغنية "أنت عمري"، أخذتْ تتلصّص على الحكاية التي سردها الرجلان، تخيّلت نفسها هي من تجلس في صالة البيت وتسرد الحكايات لأحفادها. سقطت دمعة أخرى حارقة؛ هذه المرة ليست لذكرى الحب، بل لقبح الحياة والواقع اللذين رمياها هنا في بحيرة الضجر والبؤس.

الليلة الأخيرة من الرحلة

الفتاة التي كانت تجلس في قطار الليل الذاهب إلى الرباط، لم يجدها المسافر، لكنه رآها في ما يشبه الحلم في الليلة الأخيرة، تجلس مع الأعمى والكرديّ في ساحة الحمام في الدار البيضاء. كان الأعمى يحدّث الكرديّ والفتاة الرباطية عن المسرح البلديّ الذي هُدِمَ في الثمانينيّات من القرن المنصرم، وعن المسرحيّات والعروض التي كان أبوه يتابعها، بينما كان الأعمى مسترسلًا في حديثه.

حدّقتُ في الجهة الأخرى من الساحة، رأيت لوحة لشركة: "الشركة الوطنية لنقل الموتى"، دوّنتُ هذا العنوان. قلت: "هذا يصلح عنوانًا لنصّ ساخر". وعندما بحثت عن الأعمى والفتاة والكرديّ، رأيتهم جالسين في مقهى "لا كوميدي".

الهـــوامـــش

1 - عندما كنت مدافعاً في الفريق المراكشي، كنت لا أترك اللاعب الخصم والكرة يمرّان معًا؛ إمّا أن تمرّ الكرة، وإمّا أن يمرّ اللاعب دون الكرة. لوّح بيده: "لا يمرّان معًا".

2 - يا ولدي الحياة لعبة، لكن لا تتركها تعبر دون أن تقذفها ككرة خاسرة.

3 - أهلاً، تعرف ناصر؟ سلّم على ناصر، ما اسم صديقك الشاعر الأصلع؟ مشتاق له.

4 - عندما كنا نحرس حدود بلادنا، كنتم تنامون في أفخم الفنادق، والآن ترموننا في الشوارع.

الأسلوبية والتقليد البلاغي

جورج مولينييه*

ترجمة: د. منذر عياشي ⧈

يمكن لمثل هذا العنوان أن يبدو بحق مثيرًا للفضول: فالمفهومان المجتمعان مفهومان متنافران. فإذا اختزلناهما فقط إلى واحد من الميدانين، فإننا لن نرى بوضوح أكبر تمفصلهما. ويجب علينا، من غير ريب، أن نخرج من هذه المعضلة، وذلك بجعلها معضلة إشكالية. وهذا ما يكوِّن رهان هذا المكتوب. وبالطبع فإن الحجاج هو الحجاج: هنا، نجد أنفسنا في الظاهر في مكان معروف، وهو معروف على كل حال في التقليد البلاغي، ولكن بشرط أن نفهم هذا التعبير الأخير بالمعنى الذي يمارسه التقليد البلاغي الفاعل، وليس ما يمارسه الخطاب البلاغي الواصف، أو ما تمارسه البلاغة الواصفة. فهذا ما يجعلنا نقع في صعوبة منطقية أخرى لا حل لها، من غير بديل عنها نجده في الميدان الأسلوبي، البعيد جدًا عن الحجاج. وإنّنا لنقبل، وعلى نحو نهائي، أن المقصود فعلًا هنا، ليس حجاج الخطابات العلمية "الواصف" في هذين القطاعين الثقافيين. وإنه يكفي إذن أن نميز وأن نفصل الطريق الرابح تأويليًّا.

* كاتب فرنسي، ⧈ كاتب ومترجم من سوريا مقيم في مملكة البحرين



الدكتور جورج مولينييه

1 - الأسلوبية، السيمياء الأسلوبية، الأدبية

لنضع جانبًا الأسلوبية النفسية الجذرية التي تنتمي إلى بالي، وذلك لكي لا نعود إلى هذا الإطار: يمكننا أن نؤكد أن هذا الجرد، في قلب المادة الفرنسية، لمجموع السيرورات، أولى من الإجراءات، ومن التعبير العاطفي، وإنه ليكوِّن بذاته الوصف الشكلي لنوع من حجاج اللغة العفوية في نطاق مثل هذه الممارسات، وهذا حقيقة مفهوم جدًا بشكل واسع، حيث يتسجل بالقوة في سلوك اجتماعيّ تفاعليّ وله هيمنة عملية واضحة. ويجب، ذات يوم، إعادة دراسة هذه الحركة النظرية على ضوء اللسانيات الذرائعية. وسنضع أيضًا خارج الحقل الدراسي تقاليد الخطابات المعيارية: البلاغة التقليدية بمعنى دراسة "فن حكم المؤلفات الذهنية" التي تتجاور سريعًا، بوساطة دراسة القيم الذوقية، مع دراسات "فن الكتابة"، خالطةً، ابتداء من القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، النقد الأدبي، وكليانيّة الذوق، ووصف الكتابة.

ولكن من يقول الأسلوبية، اليوم، خصوصًا بعد تجدد العلم وتطوره في ظل شكل السيمياء الأسلوبية (انظر مولينييه 1989م و1993م)، فإنه يقول، جوهريًا، الأسلوبية الأدبية. وليس هذا هو المكان لتبرير هذا التحيز: إننا نتحقق منه.

ولقد نستطيع أن نرى أننا إزاء نوع من تحليل الخطاب الذي يرصف مخصِّصًا، في داخل حقله الكلي، الخطابَ الأدبي إلى جانب الخطابات غير الأدبية. وسنفعل، مؤقتًا، كما لو أن قضية الحدود وتدرّجها المحتمل، قد حُلَّت (في التلقّي). ومادام الحال كذلك، فإنّ الأسلوبية قد اغتنت هكذا، أو هكذا اقترحتها السيمياء الأسلوبية

(وصف العمل، وتصويغ العمل، وبناء فرضيات لإجراءات إبداع القيمة)، وبهذا فإننا لا نرى بوضوح العلاقات مع البلاغة.

2 - فرضيات بلاغية حول الأسلوبية

يمكن البدء بالبحث من جهة وسائط التطبيق البلاغي العملي. وإننا لنميز بالضبط، في قلب ما تشير إليه التقاليد الأرسطية بالحجاج، البراهينَ التقنية الفائقة والبراهين التقنية كما نعرف ذلك جميعًا. ولدينا، من بين هذه البراهين، الحجاجات البرهانية: القياس الإضماري مع الشرح والتعريف إزاء المثل.

وإن القياس الإضماري هو الذي يمكنه أن يصنع تقدم التفكير. وإننا لنسمّيه أحيانًا القياس البلاغي. وهذا تدقيق لا يكفي. فالقياس الإضماري الأساسي يتبع عادة وبشكل واسع الجدل، وليس البلاغة على نحو خاص: إنه ليعدّ بالفعل قياسًا مؤسّسًا على قبول مقدّمات منطقية محتملة فقط، وليس أكثر ولا أقلّ من هذا. وإنه ليكون إذن قائمًا أيضًا على استعمال الأمكنة المشتركة تمامًا. وأمّا متغير القياس الإضماري البلاغي فيكون موسومًا، ومنسوبًا إلى هذا الأساس، وذلك بوساطة اختلاف مضاعف (إذا كان بالإمكان أن نقول هذا): احتمال أن تكون مقدّماته المنطقية مدينة بوجودها إلى معرفة التكرار الكبير، وأن يكون له توجّه إقناعيّ. وتعدّ هاتان النقطتان، بالنسبة إلى فحصنا، غير متعادلتين أهمية.

أما الأولى، فتخصّ التكوين المعرفي للاستدلال (ولنعترف أنّ هذا ليس جوهريًا بالنسبة إلى رأينا الحالي). ولكنّ الثانية تنتمي بشكل أساسي إلى النظام النفعي الذرائعي، وهي تضعنا في قلب القضية.

ولقد نجد في البلاغة أن الغاية التكوينية لفعل الكلام تكمن كلها جميعًا في الإقناع: يحدد الإقناع الممارسة الخطابية ويملؤها. وإننا لنستطيع أن نقدم لهذا التمفصل عددًا من الفرضيات التي تخص العلاقة بين البلاغة والأسلوبية. ولكن ربما يجب أن نحدد بداية، وذلك كما فعلنا عمليًا مع البلاغة، أنّ القضية لن تكون قضية تخص الأسلوبية (والتي ستكون بالنسبة إلينا هنا على كل حال قضية سيميائية أسلوبية) بمقدار ما هي أسلوبية، أي باستخدام النظام الأسلوبي للخطبة، وباشتغاله وفق نظام خاص، وبأدبيّته.

أ - الأدبيّة والجدليّة

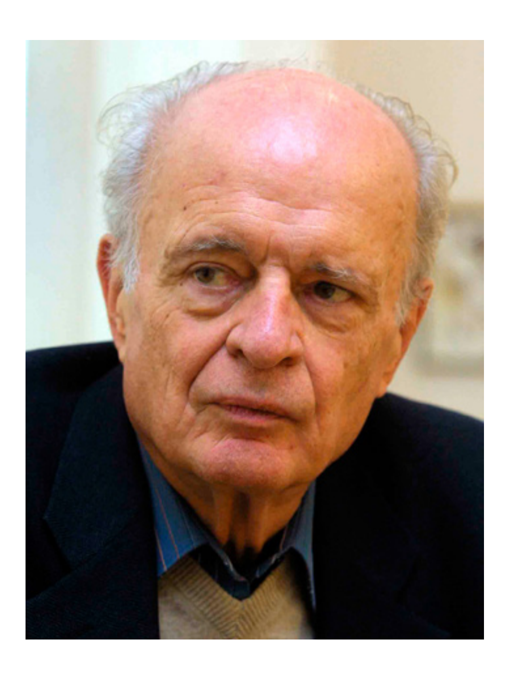
تتعلق الفرضية الأولى المشار إليها مسبقًا بواحد من الوسائط التقليدية للإقناع. ولقد يتمثل هذا في تركيب أجزاء الخطبة، والخطاب. ويعد السرد واحدًا من الأجزاء المقبولة. بيد أن فعل الروي لا يؤوَّل أبدًا في الثقافة التقليدية بوصفه تمرينًا محايدًا، ولكنه يؤوَّل دائمًا بوصفه نشاطًا استدلاليًا معالَجًا، بالنسبة إلى موضوع القصة، وبوصفه معالِجًا بالنسبة إلى المتلقين (سواء كانوا الحكام، أو كانوا الجمهور). ولقد تستلزم فعالية الذرائعية البلاغية، إشباع عدد كبير من الضوابط التعبوية، ومن النظام الأسلوبي على نحو واسع، وذلك في تنظيم السرد. وتوجد إذن براعة مكتسبة في السلوك الأسلوبي للسرد. فإذا فكرنا في هذه البراعة بذاتها، وإذا جعلنا القيمة العادية القصوى قيمة آلية للسرد، وإذا انتزعنا هذا الجزء من الخطبة وجعلناه خارج الهدف الحجاجي للمجموع، مع الاحتفاظ ببنية تحديداته الأسلوبية، فإننا نصل إلى النزعة الأدبية المحض. وإننا نكون بهذا قد صمّمنا انبثاق النزعة الأدبية انطلاقًا من البلاغة. ولنلاحظ أنّ هذا الانبثاق يرغم تزامنيًا بإزالة حجة الأسلوبي، وذلك لأننا نضع الممارسة الخاصة والمكوِّنة للخطاب البلاغي خارج محموله الذرائعي الجوهري، والذي يتمثل في الإقناع. ويُذكِّر، من وجهة النظر هذه، هذا التمفصل للأدبي مع البلاغي بثقافة الجدل أكثر، ويوسع من الكون البلاغي الخاص. فإذا فُكِّر بالجانب الأسلوبي بوصفه المكوِّن اللساني المحدد للأدبي، وللأدبية، فسيتبع أكثر إذن لتوظيف في التناسق مع المكوِّن الجدلي الأرسطي (وهذا لا يعني أن الجانب الأسلوبي، بوصفه ميدانًا، ينتمي إلى الجدل بوصفه ممارسة): يعمل الجانب الأسلوبي كما يعمل الجانب الجدلي، ولكن من غير هدف حجاجي (وإننا لنمتلك فارقًا جليًا في النوع بين الفعل "عقل" والفعل "حاجج").

ولقد نستطيع أن نذهب بعيدًا في تطور هذا التماثل. ولكي يرسخ الحجاج البلاغي فعاليته التي تستند كلها إلى مصداقية معقولة، فإنه يستلزم، وقد ذكرنا هذا في الأعلى، معرفة بالنزعة التكرارية والسمة المكررة، وذلك عند تجلي الظواهر التي تؤسس لممكن المقدمات المنطقية. ولا شيء من كل هذا في المعقولية الجدلية المحض. وبالمثل، فإن أدبية السرد تتكيّف مع المتغير أكثر من تكيّفها مع الهيئة الأخرى، وهي على كل حال لا تستخلص أي

قيمة عليا ذات قاعدة ظاهرية للتكرار. هذه هي الفرضية الأولى لتصور التمفصل البلاغي – الأسلوبي. وإن هذه الفرضية، مهما كانت درجة تطورها التي نأخذها بها، فإنها تفصل رابط العلاقة بين النزعة الأسلوبية والنزعة البلاغية.

ب – الأدبيّة والبلاغة

تتعارض الأدبيّة والبلاغة مع فرضية ثانية التي تعيد إدخال النزعة الأسلوبية إلى داخل البلاغة، وذلك بربط الأدبية بذرائعية حجاجية واضحة. فلقد قلنا -إذا أخذنا الحالة المناسبة ظاهرًا من السرد الآلي والمحدد على نحو يمكن من اللعب في ذرائعية أسلوبية آلية- إن هذا الجزء المقبول من الخطبة، يخضع، في ذاته، إلى محددات أسلوبية عامة بمقدار ما هي ملزمة: إنها ذات نظام سردي، ومعجمي دلالي، وعاملي، وواسم، وتوزيعي، وتصويري. فإلى أي شيء تهدف هذه المحددات الملزمة؟ بالطبع، إنها تهدف إلى إقامة اختبارات نوعية، هي نفسها منظمة من أجل تنفيذ العمل من جهة، ومن أجل الإرسال من جهة أخرى، والاستقبال، وملاحظة المخططات الرئيسة للحجاج. ولكن هذه الاختبارات النوعية ليست هي اختبارات الرهان الوحيدة، إذ يمكننا أن نحيلها أيضًا إلى مجموعة من الغايات أكثر سعة. وإن هذه المجموعة، بدورها، لتجمع إذن حزمة من المحددات اللغوية التي لا تحدد في الواقع سوى غاية غير مباشرة ومتعلقة بغيرها: تكوِّن هذه، إذا حُملت على مقصودها، واحدة من الوسائط الجوهرية للإقناع. وإن هذا ليعني أن هذه الوسائط تكوِّن بالضبط فن الاقناع. ولنذكِّر الآن بالترسيمة الأوروبية الأكثر بساطة: إن الهدف الأساس للبلاغة، تحت الأشكال المتنوعة للخطبة التي تقبل الاستثمار فيها، هو هدف يقوم على الإقناع بلا منازع. وإن أول هذه الوسائط للوصول إلى هذا الهدف هو الإعجاب (وأما الآخران، كما نعلم، فهما للتأثير وللإعلام، وسنفترض أن التأثير لا يقترب بالأحرى من الإعجاب). فما هو الإعجاب؟ إنه بداية ممارسة للإغواء. والإغواء المقصود هنا هو إغواء كلامي بالضرورة، وإنه لن ينشر كائنه إلا في ممارسة نشاط ما، وعمل ما، وإجراء ما، وهذه كلها تنتشر في الزمان، وفي إنتاج ما، وفي تلقٍّ ما: إنه تطور الكتابة، أو إنه تطور القول النصي. وهكذا يتسجل الإغواء في ذرائعية الإقناع، لأن الإقناع ليس سوى نتيجة لعملية عاطفية، وضرورية في



◘ الناقد الهولندي آرون كيبيدي فارغا

البلاغة من أجل سحب الاعتقاد الأخلاقي خلف الاحتجاج. وتطبع عاطفية الإغواء، هذه الصورة الشهوانية المنقولة في الكلام، الطبيعةَ الحقيقية للقول البلاغي، وذلك في قلب الهدف الحجاجي نفسه. وإننا لنجد حينئذ، من هذا الجانب من الفرضيات، قرابة ليست أقل عمقًا بين ما هو أسلوبي (الأدبية، أو إنشاء الأدبيّة) والبلاغة (وليس الجدل): إن التكرار ملازم أيضًا لعملية الإغواء، كما أن المتواتر مشارك في تكوين القياس الإضماري الخاص بلاغيًا. وإن استخدام الأسلوب بوصفه مكوّنًا إجباريًا من مكوّنات فن الخطبة، لن يكون قابلًا لفكر سطحي من أفكار الزينة، إلا إذا فكرنا في الزينة بوصفها السمة الأساسية، والطبيعية، للخطاب البلاغي. ولذا، فإنّ الأسلوب مُحَفَّزٌ بلاغيًا.

3 - الذرائعيّات الأدبيّة للبلاغة

وهكذا، يمكننا أن نقلب المنظور، وأن نسأل بماذا يكون الخطاب الأدبي، بوصفه أدبيًّا، هو خطاب بلاغي؟ أو أن نسأل أيضًا أي علاقة يمكن أن تقوم بين البلاغة والأدب من جهة الذرائعية الأدبية؟

أ - البلاغة الأسلوبية

ثمة نموذج من الإجابة كان قُدم سابقًا على هذا السؤال. وقد قدّمه من قبل أرون كيبيدي فارغا (1970م). إنه مطابقة المحددات البلاغية وبيانها وفحصها في داخل تنويعات الخطابات الأدبية في التاريخ، وذلك من خلال آثار الطرق المختلفة لممارسة الخطبة: استخدام الرفض مثلًا أثناء العبور بجنس قانوني، واستدعاء ذلك المكان، واللجوء إلى صورة حجاجية شرعية. ولقد ساهمت هذه التحليلات، من غير شك،

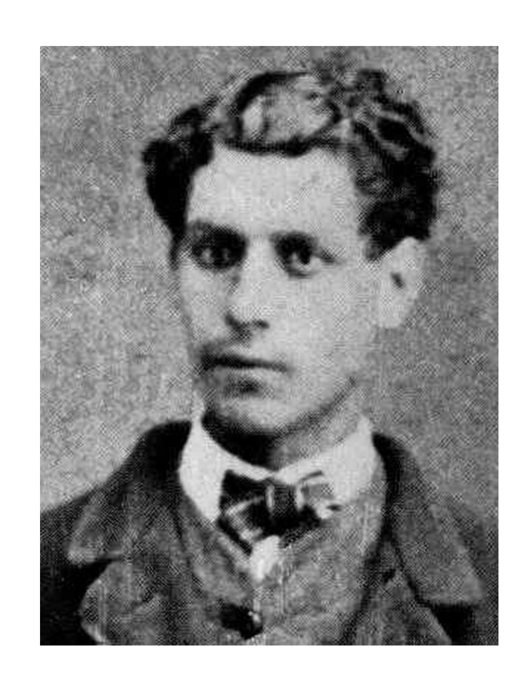
في فك البنية البلاغية العميقة لمئات الأعمال فكًا فعّالًا بوساطة تفكيكات نصية منفّذة تنفيذًا نسقيًّا على تطورات معاينة على نحو مخطط. وهكذا، فإنّ بإمكاننا أن نمنح أنفسنا أسلوبيّة بلاغية، أو بلاغة أسلوبية، كما أماط اللثام عنها حديثًا جيل ديليرك في كتابه "فن الحجاج" (1992م)، حيث يجب أن نفهم أيضًا "الحجاج بصفته فنًا". وتسمح هذه البلاغة الأسلوبية التي تغطي مجموعات واسعة من الدراسات، وذلك على طريقة ما اقترحناه في أسلوبيات سيريل (مولينه، 1987م، 1989م)، ببناء نموذج أكيد للنصوص الأدبية، ويكون هذا تبعًا، في الآن ذاته، للأنماط البلاغية المحدِّدة والتي ستكون عمليًا معزولة الإنجاز أو الآثار، وتبعاً لدرجات من التجانس هي نفسها متغيرة من غير ريب، ولنزعة بلاغية من خلال العديد من الخطابات الأدبية المتكررة. وسيفضي مثل هذا البرنامج البالغ الأهمية فعلًا إلى ورشة واسعة: إنه سيسمح بتصفية الحدوسات المشتركة (يخصّ مثلًا النزعة البلاغية للقصائد المأساوية للقرن السابع عشر)، ويهيّء أيضًا بعض المفاجآت (بخصوص رامبو أو لوتريامون مثلًا). وتعدّ هذه كلها هنا نظرات هادية.

ب – النزعة البلاغية للأدب

ثمة مقاربة أخرى ممكنة، وإنها لتوجد في الجانب نفسه كما يبدو (يوضع أي تناقض على جهة). وبالفعل، يجب أن يوجد شكل آخر لفهم تمفصل البلاغة الأدبي. ويكون ذلك انطلاقًا من الأدب، أي يجب أن توجد رؤية أسلوبية أخرى للأدب تكون قابلة أن تصبح بلاغية. وهنا سنجد الفرضية الثانية للمسار الأول. بيد أن أمراً مسبقًا يفرض نفسه: كيف نحدّد الأدبيّ؟ كنا قد اقترحنا في السيميائيات الأسلوبية (مولينيي ودياﻻ، 1993م)، ثلاثة مكونات تحديدية للأدبية: يعدّ الخطاب الأدبي داخليّ المرجع، وله اشتغال سيميائيّ معقد.

فهو ينجز نفسه في فعل تمييز الفكرة من مرجعها. وليس لهذا الفعل مقياس سوى التلقي. وهذا التلقي يكون، أو لا يكون، أو يكون شعورًا تدريجيًّا بالمتعة.

يكمن الجوهري هنا: إنه فكرة الفعل، الفعل المحتوى كله في القياس الذي صُنِع، وإنه لقياس مُستَغرَق كله في التلقي الذي يحدده، وهو تلقٍّ مستَنفَد كله في المتعة ومقصور عليها. وسنعود إلى مستوى الدرجة في وقت آخر. إنها المتعة إذن، وإعادة الإحساس بالمتعة:



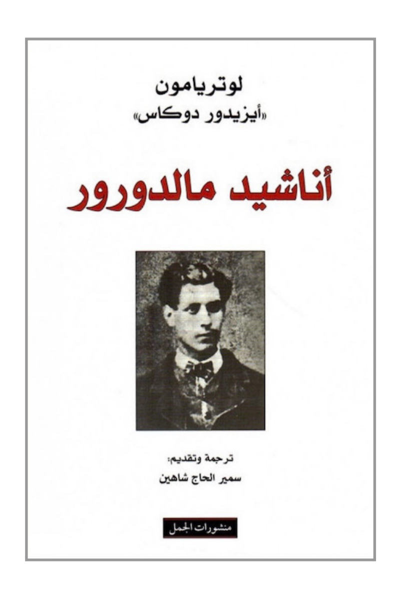
◘ الشاعر الفرنسي الكونت لوتريامون

بمتعة التلقي. وتحدد إعادة الإحساس بالمتعة الأفق الذرائعي المطلق لما هو أدبي بوصفه أدبًا. ويمكننا أيضًا أن نتساءل عن الحافز على مستوى الإنتاج، وعلى مستوى محور عامل المرسل. ولقد نرى أن هذه النقطة أقل وضوحًا، وذلك لأنّ المقصود ليس إجراء امتحان موجه لكشف أدبية الخطاب، تمامًا كما نتلقّاه: إننا نسعى في هذا المقام من التحليل إلى فهم العمل المحايث لأوالية هذا الخطاب. وما دام الحال كذلك، فإنّ من الممكن، بالنسبة إلى الأسلوبية العاملية، التفكير نظريًا بصياغة بنية العلاقة بين المرسل والمتلقي، ويكون هذا من ناحية المرسل بوصفه المثير الذي يطلق المتعة، أو الذي يطلق على الأقل الفعل الأدنى للرضا الآلي. بيد أننا لا نريد أن نلح على هذا الوجه النظري لأنه لا يزال في حالة مخاض، ولأنه على كل حال يتطلب عرضًا لاعتبارات معقدة تتجاوز حدود مقال صغير على نحو واسع.

وليس علينا إذن إلا أن نحتفظ بمبدأ الالتزام بالمتعة، وهو مبدأ افتراضي بكل تأكيد، ذلك لأنه منخرط في العمل إلى جانب إطلاق فعل الإنتاج أيضًا (إنتاج الخطاب الأدبي). وسنضيف أنّ الرسالة نفسها التي تمثل الجسد النصّي المنتَج والمستهلَك، وإن كانت مؤطّرة أو مشروطة بهذا الأفق الذرائعي المضاعف، تتلوّن بقيمة خاصة جدًا تبتلع جوهر مضمونها بشكل واضح.

هل تمثّل بعض النصوص مشكلة على وجه الخصوص إزاء فكر هذه المقاربة؟ من غير ريب. ويمكن أن نقدم عنها نموذجًا سريعًا: توجد نصوص، كما هو بدهي، ذات مضمون آيديولوجي قوي مثل "أفكار" لباسكال، أو "رسائل فلسفية" لفولتير. وإننا لنخرج منها بسهولة، بمعنى النظرية المنخرطة هنا، وذلك

عن طريقين مختصرين: تحتاج هذه الخطابات، السطحية والمادية أكثر من غيرها أيضًا، لمكوّن إغراء بلاغي لكي تُخضع القارئ لإرادتها. ونستطيع دائمًا، من جهة أخرى، أن نتساءل عن درجة الأدبية، المتغيرة في التلقي بكل تأكيد ولأي سبب كان، والتي تفرض نفسها بالتناسب المعاكس للفعالية الآيديولوجية لهذه الخطابات. ولدينا في مواجهتنا النصوص الصعبة أو العصية ظاهرًا، مثل "أغنيات مالدورو" لليتريامون، و"المئة والعشرون يومًا لسودوم" لساد، أو "مدام إدواردا" لباتاي: إن محور التلقي هو المحور المستدعى بصورة قصوى والمثار بقياس حد المتعة المشدودة والمستعدة دائمًا كي تنحرف نحو الانزعاج. وأما حالة النصوص المكتوبة بلغات غير معروفة أو معروفة بشكل سيء، فإنها لا تطرح، على العكس من هذا، أي مشكلة: لا توجد أي أدبية معيشة واقعًا أو معيشة تبعًا لنظرية المعرفة، ما دام لا يوجد تمثيل للشرعة (الكود). تتأقلم



كل نماذج النص الأخرى تأقلمًا طبيعيًا مع تنظيرنا، وذلك تبعًا لدرجات تمتد من اللذة الباردة إلى إعادة الإحساس بالافتتان العالي. وتعد النماذج الأكثر بروزًا من بينها، تلك التي تجعل في الشيء الظاهر، الجوهري منه والمحتمل (نقول هذا لكي نستعمل مصطلحات هيلميسلف) ممارسة المتعة نفسها موضوعًا لخطاباتها، كما هي الحال مع "دون جوان" لموليير، ومع مؤلفات لاكلو أو مؤلفات كريبيون.

ماذا يمكن أن يقال إزاء البلاغة؟ هل يمكن القول إن الأدب يحلل كما يحلل الجنس القانوني؟ يجب أن نحدد، وأن نعترف، ما دام الحال هكذا. فثلاثية الأجناس الكبرى لعلم البيان، في التقاليد الأكثر أرسطية، تعزل القانوني من بينها (إذ من الحقيقي أنه يكون حيويًا على نحو فريد من خلال الثقافات التاريخية). ويتمفصل الحجاج الأساسي لهذا الجنس بشكل جيد حول الحديث عن الحقيقي والمزور. وهذا الأمر لا يقيم أي

علاقة فعلية مع المنحى الأدبي، ولا مع أدبية أي خطاب كان. ولكن هل لاحظنا كفاية بهذا الخصوص أن المكان الأعظم للمنحى القانوني ونموذجه الأشمل، يكمن حيث تكون اللذة؟ وكما هي الحال دائمًا، فإن أرسطو هو أكثر من ألح على ذلك بشكل عميق. فكيف يعمل هذا المكان؟ إن المكان الكبير للقانوني يكون في اللذة، فهذا يشير إلى أن كل الخطاب الذي ينتمي إلى هذا الجنس يستند إلى حجاج عميق تكون صوره السطحية قائمة إما في "نعم" أو في "لا"، وتتعلق بالحقيقي والمزور. ولقد يعني هذا إذن، فيما يتعلق بالتأويل المأخوذ به هنا، أن الحجاج المستند إلى الحقيقي والمزور، ليس سوى أمر ثانوي بالنسبة إلى المكان الأساسي: إن الجوهري في الظاهر هو السؤال: "هل هذا الفعل قد تم ارتكابه أم لا؟". إننا في العمق نسأل أنفسنا: بالنظر إلى أي متعة، قد تم ارتكاب هذا الفعل؟ فلنتفق جيدًا: إنني لا أريد أن أقول إن مثل هذا الخطاب القانوني الواقعي يجري بداية في مكان اللذة، وليس بخصوص الحقيقي والمزور. إنني أدعم فقط أن الاشتراط السيميائي الذي يعد قاعدة لكل خطاب قانوني، أي بوصفه قانونيًا، يحدد رهان مكان التحفيز.

وإن للتحفيز وللمثير نموذجًا أساسيًا هو اللذة كما يوضحها أرسطو تحديدًا في قاعدته المعرفية الأنتروبولوجية. ولذا، توجد سيمياء غير مباشرة للقانوني، أو توجد سيمياء عميقة تنجز الخطاب بنيويًا على حافز اللذة، وهذا يعني على حافز غاية في الجودة. وبالطبع، فإن المقصود هو لذة العامل- للبطل المستَدَلّ عليه ضمنًا. بيد أننا نجد أن إقامة رهان هذا المكان يتصادى مع الذرائعية الخطابية التي توجه ظاهريًا، من خلال هذا الخطاب، الحدثَ الاجتماعي الذي يكوِّن مثل هذا الخطاب القانوني الواقعي لكي يخلق تأثيرًا في المتلقي. وإننا لنربط به واحدًا من المكونات الأكثر قوة من كل أهداف اللذة التي أشار أرسطو إليها أيضًا، والذي يكون واضح النشاط في ناحية قطب الاستقبال: إن المعرفة أو إعادة التعرف، سيكونان سواء للمجهول المقدر أن يُعرف، أم للمعروف المخطط للتحقق منه.

توجد اللذة دائمًا في كل مكان. ولذا، فلنعُد إلى الأدبيّ. إن المتعة من غير ريب، كما يخبرنا بهذا التحليل النفسي، تتميز من اللذة. ولكن اللذة تشكل أفق المتعة. والتمتع الأدبي، بوصفه قياسًا أقصى لإرسال الخطاب الأدبي واستقباله، ليس له اشتراط أنتروبولوجي آخر غير اشتراط

مكان اللذة. ويكون هذا المكان نفسه في بعض نماذج الأدب، المركز الموضوعاتي على مستوى ما، وتبعًا للثِخَن السيميائي العميق والكثيف: ينطبق هذا على الحالة المحدودة والرمزية لدون جوان. فهو يعمل، حينئذ، بوصفه تصويرًا وتجسيدًا دقيقًا، وكذلك غير متنقل للذرائعية القانونية بالضبط.

ويعد عمل المكان في النماذج الأخرى وسيطًا إلى حد ما. ويكون هذا تبعًا للتخييل وللسرد كما نجده في الروايات أو في المسرح. ويكون المكان، كما في النصوص الغنائية، مثل "زبور الإنجيل"، أو كما في "فصل في جهنم" لرامبو مكانًا للعمل في حالة بكر إلى حد ما. وبذا، يكون ملتزمًا بمقام عاملي (ملفوظي) منزوع الوسيط ومحمّل بتحديد فائق في الآن ذاته. وسنلاحظ العمل النصوصيّ الأكبر للخطاب الأدبيّ في كل الحالات، بما في ذلك في النماذج التي تطرح قضية الحدّ التي تكلمنا عنها في الأعلى: إن على الخطاب أن يقنع بتقاناته الرائعة إلى حد ما أو بمهاراته الشكلية (وهذا ما يعدّ طريقة نخرج بها مباشرة لممارسة الاختزال)، ولكن بأدبيته أيضًا.

وإننا لنجده هنا في الدرجة الأكثر والأقل من تثمين استقبال هذه السمة، كما نجده هنا في القرار البدهي الأكثر والأقل لحمولة الخطاب، وفي الإحساس الأكثر والأقل بالنموذج الكبير، وفي التجربة المصنوعة إلى حد ما من عمل نصّي مكثف للذة.

ولقد نستطيع محاولة فهم المقصود بهذا القول لكي نعود مجددًا إلى الأسلوب الصغير، بعد هذه التأملات السيميائية الأسلوبية البينة. فنحن عندما نحلل نصًا، فإننا نبيّن عددًا من الوقائع اللغوية المعيّنة التي نظن أنها تكوِّن كثيرًا من الواسمات النموذجية بالنسبة إلى أعمالٍ من كل الأنظمة: تجنيسية، وسردية، وعاملية، وتصويرية، وواسمة، وموضوعاتية، وذلك لكي لا نسرد إلا بعض المداخل العامة.

وسنضيف إليها النظر إلى التحديد البلاغي الضمني المحتمل الذي تكلمنا عنه في بداية هذه الدراسة. ولكن من وجهة نظر النص الكبير، فإنه ليس ثمة تساؤل حجاجي ولا تساؤل بلاغيّ إجمالي، ولا أكثر. وهذا أمر مترابط، ولذا لن يكون سؤال الشيء النصي متصورًا هكذا أبدًا. وإننا لنجد على العكس من ذلك هذه التساؤلات ما إن نتصور المحول الذرائعي والشغل السيميائي للخطاب المفحوص.

وسندخل بالضرورة، مع هذه التساؤلات، إلى ميدان الحافز الخطابي، وإلى تهيجه للإرسال، وإلى إعادة الإحساس به في الاستقبال، وإلى الطبيعة الحقيقية لموضوعاتيّاته، وإلى كل النظرات التي، تبعًا لدرجات مختلفة، تستلزم استخدام مكان اللذة.

4 - الحِجاج الأدبي في السيمياء الأسلوبية وفي علم طرح الإشكاليات

لا يقوم التحليل السيميائي الأسلوبي للخطاب الأدبي، بصفته توترًا إشكاليًّا مُقَدَّرًا للتلقي، من غير علاقة مع نظرية الإشكاليات (ميشيل مبير، 1993م). فلنأخذ بعض عبارات مبير: "يعرف الأدب بأنه خيال – الخيال حجاج: إنه يجيب على أسئلة آيديولوجية على نحو غير مباشر من خلال أسئلة غير آيديولوجية – الشعرية هي الطريقة التي تصبح فيها النصوصية مادة أدبية – البلاغة هي الإجراء الاستدلالي المستخدم في السياق المستدل الضروري لإنتاجها". إننا نفرغ، في السيمياء الأسلوبية، الخيالَ مما يشير إليه عادة لكي نترك له وظيفته التصويرية، ومادته الاستدلالية. وإننا لنجد له ثانية مكوّن الأدبية الذي أقدمه بوصفه "وظيفة سيميائية معقدة" (مضاعفة على الأقل). وستحلّ الأسلوبية هنا محلّ الشعرية، أو سيحلّ الأسلوبيّ محل مجموع الإجراءات اللغوية التابعة لكل الأنظمة، وسيجد مادية الكتابة الأدبية أدبية بوصفها كذلك. ويحيل السياق المستقل إلى مكون الأدبية الذي سميته "المرجعية الضمنية" وليس "المرجعية المستقلة". لا تروم هذه المقاربات المختصرة ولا هذه الاستدعاءات أن تضم نظرية إلى أخرى على الإطلاق وبلا وجه حق، ولكنها تسعى إلى جعل التعليق الخاص بالفكر الأدبي والبلاغي دالاً على نحو مباشر أكثر (بوصفه موضوعًا للسيمياء الأسلوبية).

وإن الفكرة المركزية، التي ترى أن "الخيال" إذن، مع الترتيب الدلالي الذي يحمله هذا المصطلح، هي "الحجاج" ولقد تخاطر هذه الفكرة، القوية والأساسية، بالإساءة إلى فهم الاستشهاد الأخير المذكور في الأدنى، حيث يكون القصد ظاهريًا هو المحدّدات البلاغية الاستدلالية ضمنًا، والتي تحكم نشوء النصوص، كما تكلمنا عن هذا في القسم الأول من هذا المقال: ولكن المقصود أيضًا هو أكثر من ذلك.

يزداد الخطاب الأدبي إذن. أما الحجاج فيبقى بالنسبة إلى مبير الذي يستعرضه، منتميًا إلى

نظام آيديولوجي: إنه يوجّه إجمالًا نحو بناء نوع من رؤية العالم ردًا على قلق ليس أقل تأويلًا بين الناس. وههُنا، تلتزم النظرية بفهم هذه الرؤية بوصفها أفقًا جماليًّا للتساؤل السيميائي الأسلوبي المحوّل إلى مكوّن سيميائي معقّد الاشتغال. ولكن هذا الحجاج، بما أنه مشارك في جوهر الفعل، وفي سيرورة الحركة النصية التي تتطور، فهو بلاغي أيضًا وعلى نحو أكثر عمقًا: يمكن للخطاب الأدبي، بكل بساطة، أن يحاجج بذاته في ظاهريته، وأن ينبثق في النشاط الحجاجي في وجوده الوحيد والخاص، وفي تجلّيه "المعروف". ويستطيع الخطاب الأدبي تحت هذا العنوان، وهذا الشرط، أن يحاجج أيضًا بالمعنى الذي لعلم الإشكالية. ترى البلاغة العميقة للأدبية أنّ النص موجّه إلى مستَقبِلٍ كلّ دوافعه لا تمتدّ تماثليًا إلا لتسهيل الاندماج والدخول عن طريق تماس المتعة مع جريان المجهور نحوه على وجه الخصوص. وتحمل السيمياء الأسلوبية على عاتقها عبء وصف البلاغة وتثمينها. وهذا ما يجعل أدائية الأدبيّ موضع شك دائم. فهي تتعلق بالتأثير غير المكتسب مطلقًا، وبفتنته الأسلوبية. وإن هذا التأثير، والحال كذلك، ليس خدميًا فقط، ولا محبًّا للخصام: إنه يستهلك ما يجب أن يكونه الفعل الأدبي بوصفه بادرة مطروحة، وموجودة، ومتلقاة يقينًا.



◘ إيرنيست ليدويغ | النمسا، 1913م

المعالِج النَّفسي وشعرة الجنون

د. هند السّليمان ◘

أحد أكثر الأسئلة التي تُوجَّه للعاملين في مجال الخدمات النَّفسية -سواء كانوا أخصائيين أو أطباء نفسيين- هو سؤالٌ على شاكلة: هل صحيحٌ أنكم مجانين، ولهذا انجذبتم لاختيار هذا التَّخصُّص؟ سؤال قد يُنظر إليه باعتباره سؤالًا تهكُّميًّا، أو إدانة لممتهن مجال كهذا المجال. وبذات الوقت، نجده سؤالًا يستبطن خوفًا، خوفًا تحرّكه هيبة هذا المجال المهنيّ، هيبة تمنح العاملين في هذا المجال قدسيّة ما، مع ضرورة الإشارة، إلى أنْ ليس كلّ عملية تقديس هي بالمحصّلة عملية تكريم وتقدير.

◘ كاتبة وأكاديمية من المملكة العربية السعودية

إضافة إلى هذا، فإنّ سؤالا كهذا حين يوجَّه إليك، باعتبارك أحد العاملين في مجال الخدمات النَّفسية، يحصرك في موقف غريب وغير مريح، حيث تجد نفسك وقد أصبحت في قائمة لأسماء مُدرجة مسبقًا، قائمة لا تعلم عنها شيئًا. وهذه القائمة يقع جميع أعضائها ضمن خانة من "التَّقديس" الممزوج بين التَّقديس المستنكِر والتَّقديس الخائف ارتيابًا. تصنيفٌ كهذا التَّصنيف يُحيلك مباشرة لتقع في موقع المتَّهم، وحينها، عليك الدّفاع عن نفسك.

ولكن، ماذا لو لم تجد في السُّؤال اتهامًا، بل وصفًا واقعيًّا؟! نعم، لا تجد في الأمر تهمة لتُنفى. ذات مرَّة، حين علم غريبٌ -قابلته صدفة- أنَّني أخصائية نفسية، سألني السُّؤال ذاته، ضحكتُ وأجبته بخبث للانتقام من هذا الاتهام السَّريع: "نعم، لعلَّني مجنونة، وهذا هو سبب اختياري لهذا المجال. لكنني أختلف عنك بأنني أعي وأعترف بذلك، وأعيش حياتي وفق هذا الوعي، فهل تعي جنونك؟ هل حاولتَ تلمُّس جنونك الخاصّ؟ هل قبضت عليه، كما فعلتُ أنا؟".

لم يجب على تساؤلاتي المشاكسة، ولكن لحظتها شعرتُ أنَّ الطاولة قُلبت، وأصبح هو في الموقع الدّفاعي. ولكن هل علينا الإقرار بصحّة هذا التَّصنيف/ الإدانة لنتخلَّص من ضغط سؤال الغرباء الاتهامي؟

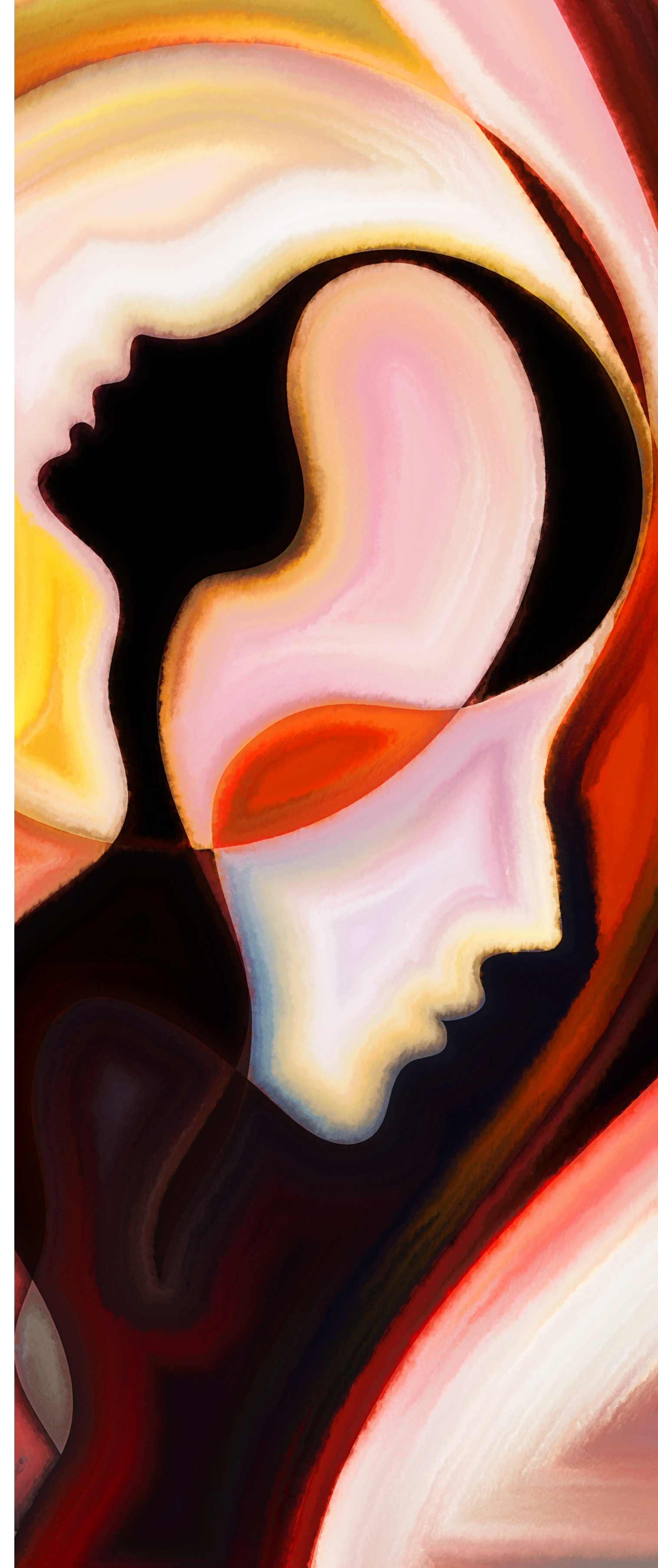
من جهة أخرى، يبقى التَّساؤل مطروحًا حول كثافة حضور سؤال التَّشكُّك هذا. الموقف الارتيابي العامّ من المعالج النَّفسي، ومن طبيعة مهنته، ما مصدره؟ وكأنَّ المغذّي لهذا هو نظرة عامَّة حول المعالج النَّفسي، تحمل مزيجاً مختلطًا من مشاعر مربكة؛ تحمل خوفًا، وترقُّبًا، وتشككًا، وتبجيلًا، ولكن حتى التَّبجيل هذا، تجده تبجيلَ قلق. فمّمَ القلق؟ هذه المشاعر يحرّكها -بشكلها الظَّاهر- تصورٌ بأنَّ المعالج النَّفسي إمَّا شخص مجنون، أو -بأحسن الأحوال- شخصٌ سيدفع بمن سيتواصل معه إلى حافّة الجنون. فهل هذا الخوف هو مجرَّد خوفٍ من المعالِج النَّفسي، أم هو خوف يحمل معانٍ أعمق؛ خوف ينبع من الذَّات، وموجَّه إلى الذَّات، وليس إلى الآخر، والمقصود بالآخر هنا المعالج النَّفسي؟! ولنكون أكثر دقة، فهو خوفٌ مصدره تصوُّر "مفترَض" لقدرة المعالج النَّفسي



على كشف حقيقتنا، وتعريتنا بشكل كامل. ولتفسير أعمق للخوف المستبطن بداخل لا وعي الكثيرين حول المعالج النَّفسي؛ يستلزم منّا محاولة لتلمُّس هذا التَّرقُّب والخوف حين يظهر بأشكال أخرى. ومثال هذا، نجده في سؤالٍ آخر يتكرَّر طرحُه على المعالجين النَّفسيين، وهو سؤالٌ على نمط: "أأنت سيكلوجسيت؟ أريدك أن تقرأ شخصيتي. هل تستطيع قراءتها؟".

وإن اعتذرت بلباقة عن هذا الطَّلب، سيُفهم منه أنك معالج غير مؤهَّل بما فيه الكفاية. وكأنَّ على المعالج النَّفسي أن يتجوَّل وهو يحمل أدوات يستطيع من خلالها الكشف عن خلايا مخّ المتحدّث المقابِل وما يدور في أروقة ذلك الدّماغ! فأيّ مجهر أو جهاز تحليل بيانات هذا؟ وهي بيانات تتضمَّن مشاعر وأفكار وذكريات، يتخيّلون أنَّنا نحملها، بل ونحملها على الدَّوام أينما اتجهنا. الملاحظ تشابه كلا الموقفين. فسواءٌ كان السُّؤال حول كون المعالج النَّفسي مجنوناً، أو السُّؤال حول قدرته على قراءة شخصية المتحدّث، فكلاهما ينبعان من المصبّ ذاته؛ إنّه خوف منك كمعالج نفسي، خوف من إمكانية كشفك لذاته، ذاته التي يحاول جعلها محميّة من اقتحام الغرباء لها.

خوفٌ من أن يمتلك غريبٌ مفتاحًا لهذه الذَّات، أن يلتقط الغريب جانبًا منّي لا أعلمه، أو لا أريد أن أعلمه، وبالتَّأكيد، لا أريد أن يعلمه الآخرون عنّي. هو خوفٌ من خبايا الذَّات، واحتماليه كشفها، ومن ثم عبء هذا الكشف والمواجهة مع الذَّات.بدقّة أكبر، هو ليس خوفًا من المعالج، أو خوفًا ورفضًا للعلاج النَّفسي، بل في عمقه، يحمل خوفًا من الذَّات. فهل نخاف ذواتنا؟ وهل لأجل هذا نرتاب من المعالج النَّفسي، بل ونخافه؟ فالمعالج يصبح بمثابة خطر على الذَّات "المصُونة"، باعتباره يحمل أدوات تستطيع كشف خبايانا، أو أنَّ لديه قدرات، نعتقدها، ستكشفنا وستُعرّينا أمامه وأمام أنفسنا. هذه القدرة "المتخيَّلة" في أن يقبض أحدهم على هذه الذَّات "المكنونة" ودون رغبتنا، هو ما يشكّل مصدر الارتياب. ومن هنا اتّهام المعالج النَّفسي بالجنون أو السّحر. كلاهما اتّهام يوجَّه للمعالج النَّفسي؛ اتهام الجنون كما يفترضه



السُّؤال الأوَّل بشكل مباشر، أو السِّحر كما يفترضه السُّؤال الثاني، وعلى نحو ضمني، وذلك عبر تخيُّل مرتاب لقدرة المعالج النَّفسي على قراءة شخصيات لأفراد يلتقيهم صدفة، صدفة قد تمتد لدقائق معدودة فقط. فكيف سيفعل ذلك وهو لا يحمل أيَّ أدوات تقنية معقَّدة، إلا إنْ كان ساحرًا متخفّيًا يتجوَّل بيننا؟!

كيف هي التَّجربة شخصيًّا؟

إن كان ما كُتب أعلاه مساحة للتَّأمُّل في كيف يرى الآخرون المعالج النَّفسي، وكيف يتصوَّرونه، فماذا عن المعالج النَّفسي، كيف يرى هو التَّجربة؟ بمعنى، على المستوى الشَّخصي، كيف يعيش المعالج النَّفسي تجربة ممارسة العلاج النَّفسي؟

شخصيًّا، أستطيع القول إنَّ ما منحني إيّاه العلاج النَّفسي هو امتياز الاستماع إلى قصص الآخرين. أن تجد غرباء يفتحون لك صندوق مشاعرهم، وأفكارهم، وأحلامهم، وذكريات طفولتهم، أن يقولوه لك أنت، أنت وحدك. أن يتحدث شخص غريب أمامك، وفجأة، وفي منتصف الحديث، تجده يتوقَّف ليخبرك بالتالي: "سأقول هذا الشَّيء لأوَّل مرَّة في حياتي، فأنت أوَّل شخص يستمع لهذه الحكاية ". أو أن يهمس لك على نحو خجول ومتفاجئ: "سأخبرك بأمر لم أفكّر به من قبل"، أو "سأحكي لك ذكرى/ موقفًا اعتقدتُ أنني نسيته منذ زمن، ولا أعلم لماذا الآن وأمامك أنت، أتذكره". يحدث هذا، وأنت الغريب، فأيّ مقدار من الثّقة يمنحونك إيّاه في تجربة كهذه؟ هذا هو ما أُسمّيه امتياز المهنة: ثقة الغرباء والمتعَبين.

أحيانا حين يحكي "لي" بعض المرضى قصصهم، وتكون إنسانية جدًا، وقاسية جدًا، وحساسة جدًا، ودقيقة جدًا؛ أُفكّر في عَظَمة وظيفتي؛ لماذا أحصل على هذا الامتياز؟! كم أنا ممتنَّة أن أكون موضع هذه الثّقة، أن أستمع إلى هذه الآلام، أن أكون بمثابة يدٍ تداعب الجُرح طرقًا. قد يؤلم هذا الطَّرق قليلًا، ولكنّه يذكّرهم بجراحهم، كما يمنحهم فرصة للاقتراب من ألمهم، وربَّما معرفة مصدر هذا الألم. هذه المعرفة، ويدُك هذه، وأنت تضعها على جراح الآخرين، قد لا تشفي جراحهم كما يتمنَّون، وربّما جراحهم لن تختفي، ولن تنتهي، لكنهم أصبحوا قادرين على تلمُّس جراحهم برفق.

وأنت كمعالج، عشت معهم تجربة هذا التَّلمُّس للجرح، تجربة تتكرَّر مع كلّ شخص جديد يزور عيادتك، ليمنحك امتيازاً لعيش تجاربهم الذَّاتية مرَّة بعد مرَّة. لا أن تكون شاهدًا فقط على حياتهم، وإنما شاهدًا يمنحهم تجربة ومجالًا لتجاوزٍ أو تغييرٍ يسعون إليه. أنت كمعالج نفسيّ تعيش مع كلّ حكاية يحكيها أحدهم حياته، بما يجعلك تختبر عيش تجارب الآخرين، ولتصبح حياتك أشدّ عمقًا وكثافةً، وذلك عبر عيشها آلاف المرَّات مع كل قصّة لحياة تسمعها. في المقابل، كثيرًا ما يُسأل المعالجون النَّفسيُّون عن قدرتهم على تحمُّل الاستماع لقصص آلام الآخرين وعن تأثُّرهم، بما قد يجعلهم يصابون بالاكتئاب. أجد في التَّساؤل منطقًا أتفهَّمه وأقدّره.

أمّا إجابتي على هذا السُّؤال فهو أنَّ ما يحميني من تملُّك شعور الاكتئاب والعجز في حالات الاستماع تلك، هو الشُّعور بعظمة ثقة الآخرين بي كإنسانة، يكشفون لها ذواتهم وآلامهم.

هذه الحالة التي أعيشها مع من يدخلون مكتبي ليسمحوا لأنفسهم بمشاركة عوالمهم الداخلية مع غريب، بتجربة تمنحهم فرصة لترميم صورهم الداخلية بما تحملها من مشاعر وأفكار، تجربة قد تكون قاسية، وقاسية جدًا أحيانًا، قاسية على المريض وعلى المعالج أيضًا. ومع هذا، فإنّ عيش تجربة الثقة المتبادلة هو ما يمنح تلك اللحظة قوتها وجماليتها لجعل لحظات المكاشفة تلك لحظات لعيش تجربة تمنحك حياة أخرى تُضاف على حياتك.

• كيف هي التجربة ذاتيًّا؟

تجارب المعالجين تختلف باختلاف مسارات حياتهم ونمط تفكيرهم. إلّا أنَّ من المهمّ -بعد تناول كيف يرى المعالج ممارسته للعلاج النَّفسي على الآخرين، وكيف يرى التَّجربة- الانتقال إلى السُّؤال عن الذّات: ذات المعالج. كيف يتعامل المعالج مع مشاكله النَّفسية؟ كيف يواجه الأزمات، وتقلُّبات مزاجه، والصّراعات التي يعيشها ويواجهها مع الآخرين؟ هل يستطيع المعالج أن يكون المريض والمعالج في الوقت ذاته؟ هل يستطيع المعالج علاج نفسه، بما يعنيه علاج نفسه من صراعات نفسه؟

سؤال كهذا لا أملك إجابة عليه بالمطلق، كما لا

"أعيد عيش الانكسارات ذاتها مرّات متعدّدة"

أستطيع الحديث باسم الآخرين. لذا، سأتحدَّث عن تجربتي. وبداية، عليَّ الإقرار بأن اختيار هذا المجال وممارسته أفادني كثيرًا، ليس لأنَّه ساعدني لإيجاد حلول لمشاكلي، أو لأنْ أكون أقوى في مواجهة لحظات الألم والانكسار، بل عليَّ الاعتراف وبكل صدق أنَّ لحظات الاكتئاب تداهمني على نحو مفاجئ، ولديَّ هزائمي الشَّخصية، وكذلك لديَّ انكساراتي، ولعلَّني أعيد عيش الانكسارات ذاتها مرَّات متعدّدة. انكساراتي لا أحاول مقاومتها، بل أتركها تعبُر، وحتى لحظات الاكتئاب، أعرف أنَّ منحها مجالًا للمرور بدل المقاومة هو ما يساعدني على التَّجاوز. أن أترك لكلّ لحظات التَّعب والضَّعف مجالًا لأن تعبُر، تعبُر كنسمة هادئة، أو حتّى كريح صاخبة في عملية مرورها على عشب أخضر متواضع، ولكن مع يقين بأنَّها ستمرُّ، عشب متواضع بمدى معرفته لضعفه أمام تلك الرّياح وتقلّباتها. فأنا أعرف أنَّ هزيمة أخرى قادمة في الطَّريق، وهذا ما يدفعني للاستمرار دون محاولة لمقاومة قد تُنهك طاقتي سريعًا، وتوقفني عن الاستمرار. وفي الوقت ذاته أغتنم لحظات الصَّخب والشَّغف لمحاولة عيشها بحدّها الأقصى، فهي أيضًا ستعبُر، كما كلّ شيء يعبُر حولنا: مشاعرنا، أخطاؤنا، أفكارنا، الآخرون وحتى نحن. هذا ما منحتني إيّاها تجربة دراسة العلاج النَّفسي وممارسته.

وعلى الرغم من هذا، أعي أنَّ هذه الطريقة ليست هي أفضل الطُّرق، ولعلّها ليست هي الطَّريقة التي يتمنَّاها أو يشجّع عليها كلّ معالج نفسيّ، ولكنَّها -وبطريقة ما- تتوافق ومعطيات شخصيَّتي. أنا لستُ بشخصية مقاتلة، أحبُّ البحث عن هدوء يمنحني سلامًا داخليًّا، حتى وإن انطوى هذا السَّلام الدَّاخلي على شكل من السَّلبية، ولكنّني في هذا أجد نقطة التَّوازن الخاصَّة بي. نحن -كأفراد- نعيش ونتعرَّض لتجارب مختلفة، كما نحمل صفاتٍ وشخصيات مختلفة. اختلاف بُنيتنا النَّفسية، وظروف تشكّلنا هو ما يجعل لكلّ منّا نقطة التَّوازن

الخاصَّة به. هذه النُّقطة تتشكَّل من خصوصيتنا وكينونتنا كأفراد مستقلّين. هذا ما أؤمن به، وهذا ما أقوله لمرضاي: عليكم بالبحث عن نقطة التَّوازن تلك. النُّقطة التي عليكم اكتشافها بذاتكم. هذا الاكتشاف قد يكون هدفًا لجلّ رحلة حياتكم.

لا تركنوا إلى ما يقوله الآخرون عن نقاط التَّوازن المفترضة. حين تشكو للآخرين معاناتك، سيسرعون حبًّا -وربما عن حسن نية- إلى تقديم اقتراحات لجعل حياتك أفضل وأسعد. لكنَّهم سينطلقون مما يجعل حياتهم هم أفضل، أو مما سمعوه من آخرين مما قد يجعل حياتهم أسعد. هم ينطلقون من نقاط توازنهم هم، كما يعتقدونها نقاطًا للتَّوازن. هذه النّقاط لا يمكن تعميمها على الآخرين دون حذر. ما يدفع الفرد إلى الوصول لنقطة توازنه، تختلف من فردٍ لآخر. لذا، فمسيرة الفرد -في حقيقتها وكما أتخيَّلها- هي في محاولة البحث واكتشاف نقطة التَّوازن الخاصَّة به. وأظنُّني كنت محظوظة حين استطعت الاقتراب من نقطة التَّوازن الخاصَّة بي. نقطة توازني، أو بعبارة أدقّ منطقة توازني، وهي تكمن في أنْ أترك كلَّ شيء يعبُر؛ لحظات الألم، لحظات الحزن، وحتى لحظات الانكسار.. كلها ستعبُر، مشاهدة هذا كلّه وهو يعبُر، واختباره بشكل عميق، بدل الانشغال بمحاولة مقاومته، هو ما يجعلني أعيش هذه اللحظات بشكل مكثَّف. عيش لحظات حياة كثيفة وعميقة -حتى وإن كانت مؤلمة أحيانًا- هو منطقة التَّوازن الخاصَّة بي. هذه القناعة ساعدني في الوصول إليها العلاجُ النَّفسي، كخبرة شخصية لاكتشاف الذات.

الومضة والصدمة في قصص خلف أحمد خلف وجاذبيّتهما للتحوّل إلى سيناريوهات

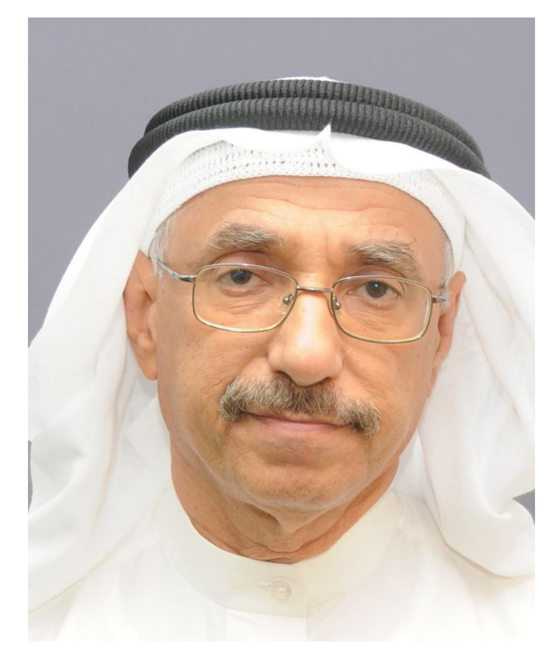
عبد اللّه جناحي ◘

أخيرًا عاد إلينا القاصّ المبدع خلف أحمد خلف بإصداره مجموعة قصصية في أواخر عام 2019م بعنوان "أقربُ من صحوة".

القاصّ خلف هو أحد رُوَّاد أدب السَّرد القصصيّ في مملكة البحرين، وقد صدرت له المجموعة الأولى عام 1975م بعنوان "الحُلم وجوهٌ أخرى"، وتلتها في عام 1985م مجموعته القصصية الثانية "فيزنار". وفي مجال المسرح صدرت له المسرحية المعروفة جمالًا "اللعبة" في عام 1981م، ثم مسرحية "هواجس العمر" ضمن خمس تجارب مسرحية من البحرين وذلك عام 2000م.

ومن المعروف أن القاصّ خلف ممّن أسَّسوا فن قصة ومسرح الأطفال في مملكة البحرين والخليج العربي، فقد صدر له عام 1983م ضمن مسرح الطفل كتاب بعنوان "العفريت ووطن طائر"، ثم "النحلة والأسد" في عام 1989م، وتلاهما "وديعة الأمل" الذي تضمّن أربعة نصوص مسرحية للأطفال، وذلك عام 2013م، إضافة إلى عدد من قصص الأطفال نُشرت منفردة داخل البحرين وخارجها بدءًا من عام 1979م، وبعضها تحول إلى سيناريوهات لمسرحيات ناجحة.

◘ كاتب وباحث من مملكة البحرين



◘ القاص خلف أحمد خلف

في مجموعته القصصية الجديدة "أقرب من صحوة" نشر إحدى عشرة قصة قصيرة، بعضها قديمة سبق نشرها في الصحف والمجلات المحلية والعربية، وبعضها قديمة لكنها لم تنشر من قبل. وقد بادرت أسرة الأدباء والكتاب بتدشين مشروع إصدار إبداعات رواد ومؤسّسي الأسرة، وكانت هذه المجموعة القصصية من أولى هذه المبادرات.

في هذا البحث نحاول تبيان أسلوب جاذبية قصص خلف أحمد خلف لكُتّاب السيناريو التلفزيوني، والثيمات التي حوَّلت القصص القصيرة إلى مسلسلات وأفلام تلفزيونية.

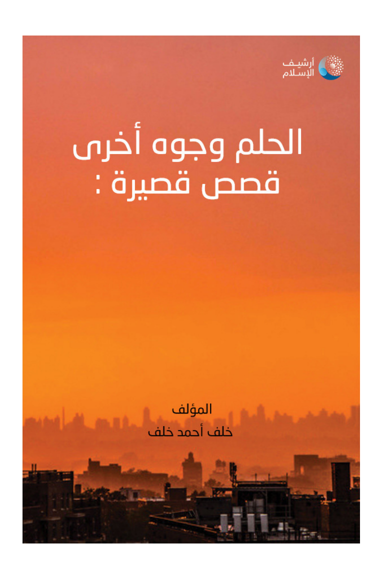
الومضة الأولى

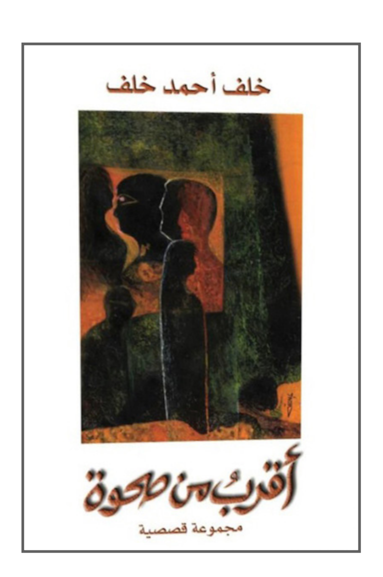
من أهم مميزات قصص خلف أحمد خلف أنها تصويرية واقعية إلى درجة تجذب كُتّاب السيناريو لتحويلها إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية ومسرحيات.

وهذه القدرة التصويرية لقصة قصيرة لا تتعدى بضع صفحات كقصة "أقربُ من صحوة.. أبعد عن نزوة" المنشورة في هذه المجموعة، قد أثارت مخيِّلة الفنّان يعقوب يوسف (مُلحن العديد من الأغاني وكاتب مسرحي وسيناريست، ورئيس سابق لاتحاد جمعيات المسرحيين في مملكة البحرين)، إذ قام بإعداد سيناريو مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة من وحي وأجواء هذه القصة القصيرة للقاص خلف. لكن للأسف لم يتم تنفيذه لغاية الآن.

انجذب الفنّان يعقوب إلى هذه القصة عندما اطلع عليها في موقع "جهة الشعر" الإلكتروني الذي أنشأه الشاعر البحريني قاسم حداد.

هذا الموقع الإبداعي الذي توقف، رغم أنه





كان يمثل كنزًا يتنفَّس، ومصدرًا لمن يبحث عن نصوص إبداعية عربية، وجهدًا يشكر عليه شاعرنا قاسم.

سرّ الومضة التَخيُّلية

توقفتُ كثيرًا أمام هذه القصة القصيرة، وبحثت عن "السِّر" الخفي الذي فَجَّرَ خيالات الفنّان يعقوب يوسف لتحويلها إلى سيناريو مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة، أي في حدود ثلاث مئة صفحة من الحجم الكبير! رغم أنّ هذه القصة مكوَّنة من ستة عناوين وفي حدود إحدى وعشرين صفحة من الحجم المتوسط، وتدور أحداثها في يوم واحد، لكنّ بعض الأجزاء يسترجع أحداثًا ماضية لحياة ومعاناة المرأة/ الزوجة الجديدة الصغيرة/الأم، وزوجها الأكبر منها وأبنائها، ومضمونها اجتماعي، تنتهي في عنوانها السادس بفتاة صغيرة تفتح عينيها على وجه أمها وهي متألقة بوجه مشرق وبابتسامة عذبة لم تشهدها قط، "كانت كما لو هي جذلى بفرح طاغٍ يشعّ من عينيها ومن ابتسامة شفتيها، كمن استعادت سنوات شبابها، واكتشفت للتوِّ كُنهَ ذاتها.

وقالت لابنتها:

- هيا يا بنيتي... أنا مستعدة لتأجيل طلب

الطلاق، لكن بشرط. وكان شرط أمها أن "تضمُّني صورة عائلية تجمعني مع كل أبنائي وأحفادي". شخصيًّا تفاجأتُ من هذا الشرط الغريب والبسيط لمنع طلاق خطير يهدد عائلة، رغم أن خلفيات سبب طلبها الطلاق توضحها الأجزاء الأولى من القصة، لكنني أحسستُ بأن شرط الأم قد فجّر خيال المبدع يعقوب يوسف ليحوِّل هذا الشرط إلى سيناريو يشرح الخلفية، والمعنى، والعمق النفسي والعاطفي والاجتماعي لرغبة الأم في تجميع كل أبنائها وأحفادها معًا في مكان واحد. هو إذن الفراغ والجفاف، ونوع من التفكك الأسري، والعلاقات الجامدة الخشبية المصطنعة التي عاشتها هذه الأم، والتي تراكمت في أعماقها، لدرجة اقتناعها بأن حريتها وراحتها في الطلاق، طلاق هذه الحياة الجافة. وتكشف هذه القصة، هذه "الومضة" دون تفصيل مملّ، وإنما عبر خيال جامح للقارئ والمتلقي. حيث أصرّت الأم أن يتم التصوير في الأستوديو، وليس بكاميرات الهواتف الذكية، هذا الإصرار له دلالة اجتماعية وإدانة واضحة للحياة الاجتماعية الراهنة "المعولمة"، حيث لا وقت للأبناء كي يتركوا حياتهم اليومية الاستهلاكية -في كل شيء- ويتفرغوا "جميعهم" وهم المنفصلون عن بعضهم البعض عاطفيًّا واجتماعيًّا، يتواصلون "بالواتساب" ولذلك لا وقت لديهم، ولو لساعات قليلة لأن يجتمعوا معًا ويذهبوا لأستوديو التصوير، فحاولوا إقناع الأم بأن يتم التصوير عبر كاميرات هواتفهم بالتصوير السريع الاستهلاكي الذي سيتم بعده توزيع الصور ونشرها إلكترونيًّا في مجموعات وشبكات التواصل الاجتماعي، لتُنسى وتختفي بعد أيام في غياهب هذا الفضاء الإلكتروني. إصرار الأم على التصوير داخل الأستوديو يعني إصرارها على اللقاء العائلي الحميمي البعيد عن اللهاث وراء حياة وسلوك وثقافة تعزز التفاهة والخواء الروحي، بل إن هدفها -كامرأة- أن ترجع رقمًا وإنسانة فاعلة لها دورها ورأيها بعد سنوات طويلة من الإهمال والمعاناة في زواجها وحياتها الأسرية، وأن تكون لديها صورة مع عائلتها، وهي التي عاشت في منزلٍ لا صورة لها على جدرانه.

لذلك "جلست أمام الكاميرا على مقعد وثير، وتحلّق وراءها ابناها وابنتاها، بينما بجوارها جميع أحفادها، محتضنة أصغرهم، تلازمها ابتسامة ما عرفتها من قبل ترتسم على شفتيها، مخلدة "انتصار تلك اللحظة للأبد".

هنا تنتهي القصة، كحبر على ورق! ولكن لدى الخيال الخصب تنفجر ومضات الوحي والتأمل والتألق، لتحوّل هذه الومضة السريعة إلى رواية، أو فيلم، أو دراسة علمية اجتماعية. تمامًا كومضة "تفاحة نيوتن" حينما سقطت من أعلى الشجرة وهو مستلقٍ تحتها، فإذا بومضة إشراقية فجّرت في مخيلته نظرية الجاذبية التي أدت إلى قفزات نوعية في علوم الفيزياء والهندسة والفضاء.

هذه الومضة التي تشعّ في معظم قصص خلف أحمد خلف، ومضة الصُّوفي، إشارات سريعة دون شرح أو تفاصيل لا داعي لها، وعلى المريدين من القراء وكتّاب السيناريوهات أن يلتقطوها ليحوّلوها إلى أشعار وأفلام ودراسات.

الخطأ الجميل

ولكي أتأكد من منطقية "خيالي" هذا، تواصلت مع الفنّان يعقوب يوسف في محاولة للتعرّف على سر انجذابه وإعجابه بقصة قصيرة، وكيف حوّلها إلى ثلاثين حلقة في مسلسل تلفزيوني. عنوان المسلسل التلفزيوني الذي أعدّه الفنّان يعقوب يوسف هو (سرد)، وكان ذلك خطأً وسهوًا جميلًا.

فقد اطلع يعقوب على القصة في الموقع الإلكتروني "جهة الشعر" لقاسم حداد، الذي نشر قصة خلف في قسم (سرد)، واعتقد يعقوب أنّ العنوان الأساس للقصة هو "سرد"، وأن باقي العناوين الأخرى للقصة هي عناوين فرعية. هذا السهو الجميل وقعتُ فيه أنا أيضًا، وذلك عندما قرأت في البداية الجزء السادس والأخير من هذه القصة، الذي عنونه "في صبيحة اليوم التالي"، حينما كنت أبحث عن قصص خلف التي تحوّلت إلى سيناريوهات أفلام تلفزيونية، ولم أنتبه إلى بقية الأجزاء السابقة من القصة، ومن هذا الجزء الأخير الذي لا يتجاوز عدد كلماته مئة وثلاثين كلمة وفي حدود صفحة وربع الصفحة من الحجم المتوسط، اعتقدتُ في حينه بأن الكثافة التصويرية في هذا الجزء الأخير من القصة قادرة لوحدها على أن تُغطي كل معاناة هذه الأم (أم عبداللّه) وآلامها في طلب الطلاق وتأجيله بشرطها المتقدم ذكره، وهو كل ما أثار مخيلة الفنّان يعقوب وحفّزها، كما أشعل مخيلتي.

ولكن لاحقًا، وبعد قراءتي للحلقة الأولى من سيناريو المسلسل، استوعبتُ سهوي وخطئي. غير أنني استمتعتُ بنتائج هذا السهو من

حيث قدرة هذا الجزء الأخير من القصة بومضته وكثافته في خلق انبهار "الصدمة" في المخيلة، لدرجة استيعابها لجميع الأجواء العاطفية والمشاعر والمعاناة العميقة لمجمل بقية أجزاء القصة، من عنوانها الفرعي الأول إلى العنوان الأخير في فرعها السادس. وعند قراءتي لجميع أجزاء القصة القصيرة، تيقّنتُ بأن كل مضامين القصة، ومشاعرها، ومعاناتها، وغيرها، قد تكثّفت بكلمات قليلة في الجزء الأخير منها، وهي الومضة والصدمة التي تطلق للمخيلة عنان إنتاج سيناريوهات ضخمة.

التعليق الذي أوضحه الفنّان يعقوب يوسف عند سؤالي عن "السَّر" وراء هذه الجاذبية لقصة قصيرة وتحويلها إلى مسلسل تلفزيوني، هو "الومضة" في هذه القصة، وملامستها شعوريًّا وخياليًّا لمعاناة المرأة والأم والزوجة في خضم حياتها المهمّشة، إلى درجة أن هذه الومضة قد وسّعت من عدسة الرؤية في ذهنه، بحيث اعتبر هذه القصة مجرَّد النواة التي انشطرت وتشظّت ومن كل الزوايا إلى عوالم وفضاءات عاطفية واجتماعية، بمشكلاتها وإفرازاتها الماضية والحاضرة والمستقبلية. يبتعد قليلًا أو كثيرًا عن سياق القصة في أحداث ومشاهد تحمل روح القصة الأصلية وهواجسها، وما يلبث أن يرجع إلى أحداث ومشاهد القصة ذاتها، وبمخيلة ورؤية كهذه حوّلَ يعقوب قصة قصيرة إلى سيناريو طويل جدًّا.

يعلق الفنّان يعقوب حول أهم مفاصل حلقات السيناريو الذي أعدّه، قائلًا:

"ملاحظة حول انجذابي لقصة الأخ المبدع خلف أحمد خلف "أقرب من صحوة"، وهي أن الأم (بؤرة القصة) هي الأم الفعلية للأبناء والبنات، لكن العيال ينادونها بأم عبد اللّه، وليس (أمي)، حيث إنها كانت نتاج معاناة قديمة. فلقد تم تزويجها وهي طفلة لا تتعدى اثنتي عشرة سنة لرجل غني بغرض الإنجاب، وهو المتزوج من امرأة غنية لم تنجب إلا ابنًا واحدًا. الأبناء كبروا وهم ينادون الزوجة الغنية (أمي)، والأم الحقيقية (أم عبد اللّه)، حتى بعد وفاة الزوجة. لا توجد أي صور في البيت للأم الحقيقية مع العائلة، كما أنها قد عاشت في البيت في غرفة لا ترقى أن تكون للخدم، وربما أقصى ما كانت تتمناه بعد اعتراف الأبناء بها أن تكون لها صورة مع العائلة، وعليه تراجعت عن قرار الطلاق الذي طلبته من زوجها الثري عند الولوج في القصة.

هناك ومضة أخرى ذكرها الأستاذ خلف في قصته بشكل عابر، وهي (العمّة) التي ماتت بشكل غامض. هذا الغموض هو ما دفعني إلى تخيل بعض الجوانب الإنسانية التي قد لا تظهر بشكل واضح في بعض عناصر الشخوص المؤثرة في الحدث (كما هو موجود في القصة)، لكن الخيال دفعني إلى التركيز على هذه الشخصية، ومعاناتها الخفية، ليبرزها سيناريو المسلسل بشكل رئيسي من خلال الربط بين أخيها وصديقه، الذي يصبح فيما بعد الرجل الغني الذي زوَّجه أخوه ابنته الصغيرة، ثم الأحداث المأساوية التي تمر بها العمّة حتى موتها، والذي يتركه السيناريو مبهمًا (كما في قصة خلف). هل هو انتحار، أم قتل مفتعل؟".
وأعتقد أنّ هذا التعليق يؤكّد أنّ "الومضات" في هذه القصة القصيرة قد أشعلت شرارة المُخيِّلة لدى يعقوب كنواة للسيناريو الذي أعدّه.

الومضة الثانية؛ "العطش" وقصة قصيرة أخرى

ضمن مجموعته القصصية (أقربُ من صحوة)، نشر القاص خلف أحمد خلف قصة قصيرة بعنوان (مجرد محاولة لقول شيء بالمناسبة)، وقد نُشرت عام 1983م في مجلة "كلمات" التي كانت تصدرها أسرة الأدباء والكتاب في مملكة البحرين. هذه القصة مقسّمة إلى خمسة عشر مشهدًا على شكل لقطات لفيلم. وتبدو كأختها السابقة، إذ فجرت مخيلة الروائي والناقد السينمائي البحريني أمين صالح، والشاعر البحريني علي الشرقاوي، ليحوِّلا هذه القصة إلى سهرة تلفزيونية بعنوان "العطش"، أخرجها لتلفزيون مملكة البحرين المخرج والفنّان عبد اللّه يوسف في ثمانينيّات القرن الماضي. في هذه السهرة التلفزيونية، تتجلّى بوضوح "الومضات" التي جذبت مخيلة أمين والشرقاوي إلى إعداد سيناريو استوحيا منه أهم مضامين قصة خلف وحواراتها وأفكارها، وبالأخص تلك الومضات النقدية للواقع الاستهلاكي الشكلاني في مجتمعات الخليج العربي المعتمدة على الاقتصاد الريعي، حيث الوظيفة الرئيسة لهذا النوع من الاقتصاد هي استخراج النفط كمورد وحيد تقريبًا لحياة هذه المجتمعات، وبيعه للخارج، وتوزيع ريعه المالي على القطاعات الاقتصادية والخدماتية والاجتماعية، دون وجود مقوّمات اقتصادية إنتاجية حقيقية، واعتمادها على العمالة المهاجرة الوافدة، وعلى الربح السريع من المضاربات في الأسهم والعقارات

والأراضي، والتقليد المظهري الخارجي. كل هذا النمط الاقتصادي الذي أفرز قيَمًا وسلوكيات وبنية فكرية واجتماعية ريعية، وبنية اقتصادية هشّة وطفيلية بالكامل على ريع النفط فقط. وهذا ما أدّى إلى انهيار هذه المجتمعات عند أول أزمة بيئية خطيرة، حيث اختارت هذه القصة حادثة انتشار بقعة كبيرة من النفط في الخليج العربي. وتمكن أمين والشرقاوي من التقاطها وتضخيمها -كما في القصة- ونجح المخرج عبد اللّه يوسف في تلمّسها وإبرازها بشكل جميل ومؤثر عبر كادر من نخبة الممثلين ذوي خبرة وتجربة. نبوءة ذلك كشفَها كلٌّ من قصة خلف وسيناريو أمين والشرقاوي، وذلك حين غزت بقعة النفط السوداء بحار مجتمعاتنا الخليجية وأمطارها ومزارعها، وتسببت في موت الكائنات البحرية وتلوثها، والنتيجة انتهاء مهنة الصيد والزراعة، وتوقف عجلة الحياة الاقتصادية، وانهيار القطاعات المصرفية والتجارية وغيرها.
في القصة وسهرة "العطش"، لم تبقَ في هذه الجزيرة سوى المساومة مع الغرب الرأسمالي في تسليم مُقدّرات ما تحت الأرض من نفط مقابل هجرة جماعية لشعبنا من أجل تحقيق الاستقرار والاسترزاق والحياة والعمل خارجها، لتصبح الجزيرة مهجورة، اللهم إلّا من العجائز والعاجزين عن الهجرة والاستيطان خارج بلدانهم، والمتشبثين بأرضهم وأوطانهم. هذه الإشارة التي وردت في القصة قد تم توظيفها فنّيًا في سهرة "العطش". وللعلم، هناك بعض الدول الشبيهة اقتصاديًا بدولنا الريعية، دول تم اصطناعها من قبل الاستعمار البريطاني أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد انهارت واختفت تمامًا كما تنبّأ القاص خلف في قصته، وذلك بعد أن استُنفد دورها الاقتصادي الريعي. وأكبر مثال: إحدى الجزر في منطقة شرق آسيا، وقد كانت مشهورة بوجود أشجار المطاط وإنتاجه، وكان الطلب العالمي كبيرًا جدًا آنذاك على مادة المطاط لاستخدامها في الحرب، ولذلك قام الاستعمار البريطاني بإعطاء حكم ذاتي لهذه الجزيرة، وفصلها عن الدولة الأمٍ، وأثناء الحرب تحول أغلب سكان هذه الجزيرة إلى أثرياء، وارتفعت مستويات الدخل والمعيشة بسبب ارتفاع أسعار المطاط والطلب العالمي الكبير عليه. وما إن انتهت الحرب، وتم اكتشاف المطاط الصناعي كمنافس حقيقي للمطاط الطبيعي، حتى انخفض الطلب العالمي بشكل هائل على المطاط الطبيعي، فانخفض سعره

إلى الحضيض، وإذا بهذه الجزيرة الغنية تنهار وتتبخر، فقد هاجر شبابها والأثرياء إلى دول أخرى في الجوار أو إلى أوروبا، ولم يبقَ فيها سوى كبار السن والفقراء والمؤمنون بالحفاظ على الوطن والأرض -وكانوا أقلية- ينتظرون بفارغ الصبر التحويلات المالية من أبنائهم المهاجرين ليواصلوا حياتهم في هذه الجزيرة التي كانت ثرية وأصبحت فاشلة خاوية.

إن قصة خلف وسهرة "العطش" يناقشان الحالة الواقعية نفسها التي حدثت في تلك الجزيرة في شرق آسيا، حيث تحوَّلت نعمة (المطاط) كثروة ريعية إلى لعنة ونقمة، تمامًا كما تصوّرها خلف من تحول نعمة (النفط) كثروة ريعية إلى لعنة ونقمة، باعتبار أن الموْرديْن (المطاط والنفط) حينما يصبحان المصدرين الوحيدين الأساسيين للاقتصاد؛ فإن أي أزمة مفاجئة أو تراكمية -كانخفاض الطلب أو السعر أو وجود بدائل عنهما- ستنعكس على هذه المجتمعات، التي سيكون مصيرها الانهيار والاضمحلال والتبخر.

وقد أبدعت القصة والسهرة التلفزيونية في تجسيد هذه الحالة في مملكة البحرين كنموذج لدولة ريعية نفطية.

من الومضة إلى الصدمة في قصة أخرى

حالة ثالثة في تجربة خلف القصصية توقفتُ أمامها، وهي المتمثلة في قصة قصيرة بعنوان "الرغبة تحت شمس ترتعش"، وقد نشرت في صيغتها الأولى (الأصلية) في أكتوبر1967م في مجلة "صباح الخير" المصرية بعنوان آخر وهو "اللون الأغبر"، كما نُشرت القصة نفسها في مجلة "البيان" الكويتية في ديسمبر 1970م. وبعد مرور ثمانية عشر عامًا، قام خلف بإعادة صياغة القصة وتعديلها، وإضافة أجزاء عليها، ونشرها عام 1985م، وهي الصيغة الواردة في المجموعة القصصية موضوع بحثنا، وبعنوانها الجديد. وتحت حالات "الومضة" في هذه القصة، تفجرت مُخيّلة السيناريست عيسى الحمر، فقام بإعداد هذه القصة في سيناريو سهرة لتلفزيون مملكة البحرين في ثمانينيات القرن الماضي، وأخرجه فتحي السبع تحت عنوان "فجر يوم آخر".

وأمام هذه القصة القصيرة، لدينا متغيرات جميلة فيها. فقد كان عنوانها "اللون الأغبر" في العامين 1967م و1970م. وفي عام 1985م تم تغيير عنوانها إلى "الرغبة تحت شمس ترتعش"، لكن الأهم هو التعديلات والإضافات الجوهرية

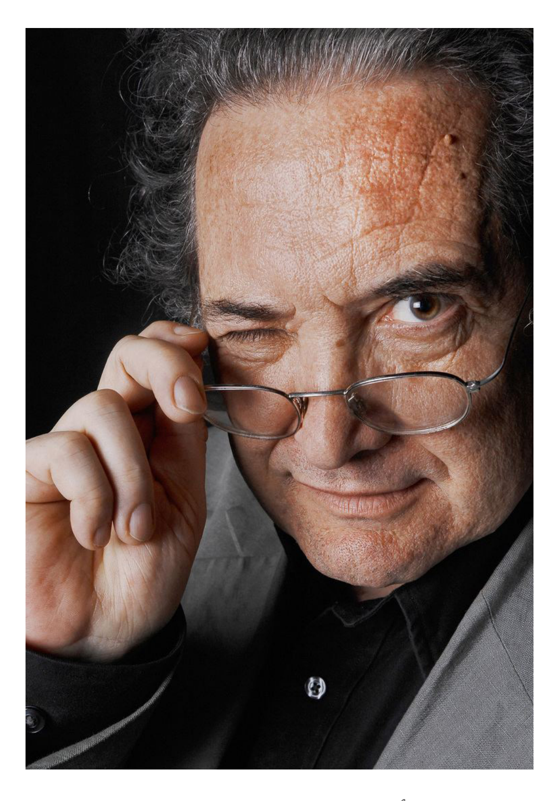
1 - المشروعية في تعديل النص بعد نشره

من المعروف أن الرواية أو القصة المنشورة والمطبوعة في كتاب، من الممكن تعديلها، وتبْيئتها، وحذف أو إضافة بعض مشاهدها، وذلك عند إخراجها في فيلم أو مسرحية. ولكن أن يقوم مبدع هذه القصة بعد مرور سنوات من نشرها بتعديلات عليها ونشرها من جديد بصيغة أخرى، فإن وراء ذلك هدفًا ورسالة، بل وعدم الرضا بالصيغة الأصلية الأولى.

رؤية الروائيين همينغواي وبيجليا

وفي هذا المقام، دعونا نستمع إلى رأي أحد المبدعين، وهو المُنظِّر الأرجنتيني ريكاردو بيجليا، ورؤيته حول مشروعية تعديل نصوصه المنشورة والمطبوعة قبل سنوات طويلة، وإعادة طباعتها بصيغتها الجديدة.

يُعتبر بيجليا أحد أبرز كتّاب اللغة الإسبانية في النصف الثاني من القرن العشرين، وهو روائي وقاصّ وناقد وأكاديمي أرجنتيني، صدر له ما يربو على عشرين كتابًا، ما بين الرواية والقصة والدراسة النقدية والثقافية، ويعتبره النقاد أوَّل من أطلق شرارة جيل ما بعد الواقعية السحرية. في مقدمة مجموعته القصصية "الغزو"



الروائي الأرجنتيني ريكاردو بيجليا

- خاصة في ختامها- وهذه الإضافات هي التي حوّلت القصة إلى "الصدمة" المبهرة التي خلقت انشطارًا من الخيالات في ذهن المتلقي، وهذه الصدمة لا شك أنها اندمجت مع الومضة، لتتحول القصة إلى مصدر جاذبية وإعجاب بها. فما هي التعديلات التي قام بها خلف في هذه القصة التي خلقت مثل هذه الصدمة المبهرة؟

يشير بيجليا إلى أن مجموعته القصصية تلك صدرت طبعتها الأولى عام 1967م، وبعد مرور أربعين عامًا، قرر إعادة نشر الكتاب، ويقول: "لا أظن أن الكاتب يتحسن كلما تقدم، ولا أنه يكتب أفضل مع السنين -ربما العكس هو الصحيح في أغلب الأحيان- وعلى المدى الطويل، نظن أننا نكتب بطريقة مختلفة، لكننا نكتب دائمًا بنفس الكيفية، وبنفس الأخطاء، وبنفس النجاحات النادرة والمفاجئة". ويواصل: "لقد أعدت قراءة قصص الطبعة الأصلية، وراجعتها عدة مرات، وقمت بالعديد من التعديلات والتصويبات، وتعلق الأمر عمومًا ببتر وحُذوف أكثر من أي شيء آخر". ويكشف عن أنّ القصة الوحيدة التي أعاد كتابتها كاملة من جديد هي "أمسية حب"، إذ لم تكن النسخة الأولى منها تقنعه، وخلاصة رؤيته أن "إعادة كتابة قصص قديمة، محاولين أن تبقى على حالتها الأولى، ليس إلا محض يوتوبيا أدبية طيبة، أكثر طيبة، في كل الأحوال، من تمنِّي ابتداع شيء جديد. ثمة وهم إضافي قد يجعلنا نعتقد أننا حين نعيد كتابة القصص التي أنشأناها في الماضي، سنعود كما كنا في زمن كتابتها الأولى". ويشير في مقدمته هذه إلى رأي الروائي الأمريكي إرنست همينغواي، الحائز على نوبل في الآداب عام1954م، حيث يوضح "أن كل ما يمكننا إزالته من القصة سوف يحسّنها".

عودة إلى قصّة خلف المُعدّلة

أجرى القاص خلف تعديلًا "جوهريًّا" في قصته (الرغبة تحت شمس ترتعش) سواءٌ في عنوانها، أو خاتمتها. وواضح من سيناريو السهرة التلفزيونية "فجر يوم آخر" المستوحى بالكامل تقريبًا من هذه القصة، أن مُعدّ السيناريو التزم بمضمون الصيغة المعدّلة، ولكنه تحاشى نهايتها إلى نهاية تكون مقبولة، مركزًا أكثر على أسرة الصبي، وحالة العجز لدى والده، وصراع الأسرة في البقاء على الحياة، ونضالها من أجل الشرف والكرامة والكبرياء رغم حالة الفقر.

ولذلك فإن سيناريو هذا الفيلم هو تشظّي

الأفكار من نواة قصة خلف، يبدأ في سياق أحداث القصة لينطلق في فضاءات اجتماعية هي بالتأكيد ومضات وخيالات ترسلها القصة في ذهن المتلقي، وفي ذهن سيناريست متألق يحمل شرارة الخيال في تحويل قصة قصيرة إلى فيلم. وإن لم ينتهِ الفيلم بالصدمة الجميلة.

وأعتقد أنّ الصيغة الجديدة لهذه القصة تنطبق عليها رؤية همينغواي: "إن كل ما يمكننا إزالته من القصة سوف يُحسّنها".

إن التعديل -بل الإضافات- التي قام بها خلف على نهاية هذه القصة هي التي حوّلتها من رسالة "ومضة" إلى قصة "الصدمة" المفاجئة للقارئ، تلك الصدمة التي لم يشرحها القاص مطلقًا، وإنما بكلمة واحدة في ختام القصة (الرشّاش) قد أطلق شرارة الومضات والخيال، بل بهذه الكلمة تمكّن القارئ من اختراق عقل وتفكير وغضب الصبي الفقير الذي أُهين أمام رجل ثري، وتم التحقيق معه في مركز الشرطة، لذا كانت ردة فعله، وهو الصبي الذي كان يحلم بجمع المال القليل من عمله في غسل السيارات وذلك لشراء لعبة صغيرة (سيارة) يتلهّى بها، فإذا به يقرر أن يشتري لعبة الرشاش!

مضمون القصة

صبيّ بأعوامه التسعة، تحت شمس ترتعش، يمسح مقدّمة سيارة فارهة، ولحاجة أسرته الفقيرة إلى المال يضطر أن يعمل منظف سيّارات. وأثناء تنظيفه لإحدى السيارات الفارهة، يشاهد محفظة مملوءة بالنقود ملقاة تحت مقعد السيارة، لكنه لا يلمسها. وتتوالى المشاعر والرغبات والأحداث في القصة، ويتّهم صاحب السيارة الصبي بسرقة المحفظة، وأثناء التحقيق معه وتفتيشه وعدم حصولهم على النقود معه، يقرر الضابط تفتيش السيارة حيث يعثر على المحفظة تحت المقعد. وبدلًا من تقديم الاعتذار للصبي، يخرج صاحب السيارة من مركز الشرطة بعد التأكد من وجود المبلغ كاملًا في المحفظة، دون أيّ اعتذار، ولا حتى إعطاء الصبي أتعاب غسيله لسيارته، وكذلك الضابط قبل الإفراج عن الصبي يهدّده بأنه لا يريد أن يراه في موقف السيارات، وإلا سيتم حبسه، ويصرخ في وجهه طالبًا منه الرجوع إلى بيته فورًا ودون توقف، فيركض الصبي خائفًا ومنطلقًا في الشارع، تاركًا سطله ومزقًا من الأقمشة، ويصل إلى زحام السوق، ولا يتوقف إلا عند واجهة حانوت اللعب، وراح يتأمل

سيارته الرائعة قليلًا، ثم حوّل نظره عنها، متنقلًا من لعبة إلى أخرى، حتى توقف وثَبَّتَ نظراته هناك في الزاوية؛ أسود كبير قوي، فعدّلَ عن رغبته في شراء السيارة، وقرر أن يشتري ذلك الرشاش. هذه هي نهاية القصة في صيغتها المعدّلة الجديدة، حيث أضاف القاص مشهد التحقيق مع الصبي، ومن ثم خروجه راكضًا، ووصوله إلى محلّ الألعاب الذي كان يمرّ يوميًّا أمامه حالمًا بشراء سيارة صغيرة، فإذا به يُطَلّق هذا الحلم اليومي ويقرّر شراء رشاش. في حين أنّ نهاية القصة الأصلية- قبل التعديل- المعنونة بـ"اللون الأغبر" كانت تقليدية، إذ يتهم صاحب السيارة الفارهة الشاب في موقف السيارات بسرقة محفظته، وينكر ذلك، وحين يكتشف أحد منظفي السيارات المحفظة تحت المقعد وهو يفتش السيارة، وعندما يتأكد صاحب السيارة من المبلغ الموجود في المحفظة يقوم بدسّ ورقة حمراء في يد الفتى، وتنتهي القصة باحتقار الشاب لهذا الرجل الغني الذي لم يعتذر، لكنه دس ورقة حمراء في يده وذهب، حيث يلتفت إليه وهو يمشي في خيلاء، بينما يلاحظ قدميه كيف تنزلان على الأرض بثقة ووجهه مرفوع. ويتّضح من نهاية القصتين (الأصلية والمُعدّلة) الفرق الكبير في تغيير جوهر الرسالة التي هدف القاص إلى توصيلها إلى المتلقِّي، من مجرد بقاء هذا الشاب واثقًا من نزاهته، رغم فقره وحاجته إلى المال.. إلى صبي (لقد تحوّل الشاب في الصيغة الأصلية إلى صبيّ في التاسعة من عمره في الصيغة المُعدّلة) بدأ الوعي الطبقي يتبلور لديه، حيث وجد في محلّ الألعاب لعبة سوداء كبيرة وقوية، فقرر أن يشتري هذا الرشاش كدلالة واضحة على الثورة ضد الظلم والفقر، ودلالة أوضح لأسباب هذا الظلم والفقر الاقتصادي والاجتماعي والطبقي.

تأكيد جبرا إبراهيم جبرا

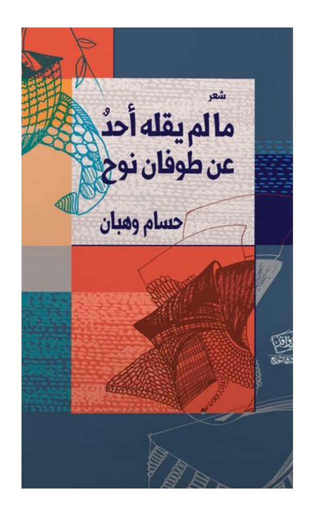
للروائي والرسام والناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا (1920 - 1994م) تحليل سريع لتجربة القاص خلف، حيث نشر القاص محمد عبد الملك ملخّصًا لآراء جبرا إبراهيم حول تجارب بعض الأدباء البحرينيين، ومنهم خلف أحمد خلف، وذلك في كتاب صادر عن رابطة الأدباء في الكويت، تضمّن أوراق عمل الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون الذي عقد في مايو 1989م. ويشير جبرا في

مداخلته الشفوية في ذلك الملتقى إلى أنّ قصة "التحديق في الوجه المألوف بغرابة" لخلف أحمد خلف، المهداة إلى الشاعر قاسم حداد، قصة سريالية قوامها الصور البصرية المتلاحقة دون منطق، كسيناريو سينمائي. إنها مونتاج سينمائي لخلق القرائن والإيحاءات والهواجس، فهي في الواقع قصة متميزة حداثية بالمعاني وبموضوعها. ودون الدخول في هذه القصة التي يحللها جبرا، والمنشورة أيضًا ضمن المجموعة القصصية، موضوع بحثنا هذا؛ فإن ما يهمنا من رؤيته النقدية هو تأكيده وجود ومضات في هذه القصة من صور بصرية متلاحقة، وكأنها سيناريو لفيلم سينمائي وإيحاءات. وأعتقد أنّ كل هذه السمات ثيمة تتميز بها معظم قصص خلف، التي جذبت كتّاب السيناريو لتحويلها إلى أعمال تلفزيونية، كما حاولنا تأكيده في سياق هذا البحث.

الومضات والصدمات والهواجس

إن الأسلوب السَّردي الذي تتميز به معظم قصص خلف أحمد خلف، مفعم بالهواجس والحوار الداخلي للذات، بل والحذر في كشف ما يرغب في الكشف عنه أو البوح به، وهذا الحذر الذي تحس به في بعض هذه القصص هو ما يخلق هاجس السؤال عن هذا الغموض والحذر، وهذا السؤال الذي يهيمن على المتلقي يفتح باب الخيال الخصب في تحويل صورة سريعة من فقرة قصيرة إلى أحداث ومشاهد متلاحقة قد لا تكون مرتبطة بشكل مباشر بمضمون القصة، وهي ما أُسميها بالومضات التي تطلق شرارة الخيال، بل وتشظّي هذا الخيال إلى نجوم متناثرة من الأفكار. وإذا ما ارتبطت هذه الومضات بالصدمات غير المتوقعة نهايات أو سياقات بعض القصص، فإن هذه الصدمة المبهرة بالتأكيد تولّد -كالشرارة أيضًا- تشظّيات في الخيال، ولذلك أعتقد أنّ مثل هذا السَّرد القصصي الإبداعي يمثّل كنزًا ومنجمًا لكتّاب السيناريو السينمائي.

ثالوث الحق والخير والحرية في تجربة الشاعر حسام وهبان



خالد البوهي ◘

صدر ديوان (ما لم يقله أحد عن طوفان نوح) للشاعر المبدع حسام وهبان، وهو الديوان الثاني له، في تجربة مختلفة تماماً عن تجربته الأولى؛ فتجربة وهبان الأولى كانت شعرًا تفعيليًّا، لكنّ هذه التجربة تنتمي إلى فن قصيدة النثر التي اتسعت بآفاقها إلى عوالم مدهشة تجعلنا نعيد تقييم تجارب كتّاب قصيدة النثر الذين وقع بعضهم في ثالوث التقليد والسطحية والإغراب!!

لكنّ ثالوث شاعرنا العميق -من حق وخير وحرية- هنا مختلف تمامًا، لأنه قيمة إنسانية راقية تتغلغل في كل سطر من سطور شعره المكتوب وبوحه الحاسم. إنها رسالة نبيّ مخلص لثالوث مغيّب يخلق قيمه، داعيًا إليها على طريقة كبار الوجوديّين!!

◘ كاتب وشاعر من مصر



◘ الشاعر المصري حسام وهبان

(1)

ترتكز التجربة على خطاب الشاعر النبيّ الذي يلقي وصاياه، ويعلن تحذيره إلى مخالفي ثالوث الحق والخير والحرية. إنه النبيّ الذي تأكدت نبوّته. فهو يبحث (عن ضوء شمعة احترقت في الفردوس الأول/ عن باب سرّي/ يختبئ/ وراء غبار الأقدام المسرعة إلى المجهول). إنه يبحث عن سبل النجاة لغيره ممن يمضي إلى المجهول مسرعًا بلا اكتراث!!

وهو منذ اللحظة الأولى يعلن كبرياءه؛ فكبرياؤه لا يتخلّى عنه، حتى لو سقطت خطاه عن الطريق، لأنّ رؤاه ستحمله (سقطت خطاي عن الطريق/ حملتني رؤاي)، ولأنّ فيه كلّ شيء من ثالوث الحق والخير والحرية، فهو (ديمومة الأسماء)، وهو (الضوء المخبّأ في الرماد)، وهو (وتر الكمنجة). إنه كبرياء نبيّ يبحث عن مريديه من الباحثين (عن قطرة الماء الأخيرة). ولأنه من طلّاب الحق والخير والحرية فهو يؤمن أنّ فاقدها لا يعطيها. فمعضلة هذا الثالوث المقدس هي مشكلة أفراد لا يؤمنون بها قبل أن تكون نتيجة لممارسات الجنرال (القويّ) الذي لا تؤمن ممارساته بثالوث يكفر به شعبه، لأنهم (لا يفقهون)، و(تافهون)، وهم (سكارى البارات الرديئة)، الذين يرون (الجسد المترهل فتنة)، ويرون (الوجه الذابل نورًا). ونتيجة هذا الخليط العجيب بين القويّ والتافهين، كان لا بد من مونولوج الانبطاح؛ (نعم يا سيدي الجنرال/ لك الخلد/ إننا زائلون)، و(اصقل من دمنا سيفك العربي/ وابصقنا نجومًا/ في سماء النشيد الحماسي/ في خطبة النصر)، و(نحن عباد شمسك الغاربة). إننا أمام واقع التافهين الذي يجعل الجنرال لا يكترث بهم، ويجعله يعلن (في خطبة العرش/ موتي/ وموتك)، وهنا تكمن المفارقة المدهشة، فهم موتى بتفاهتهم

وانبطاحهم، ولكنه كيف يكون ميتًا وله الخلد؟!! إنه، برغم حياته وخلوده، ميت الضمير، وميت المستقبل، وميت الإنسانية، وميت أمام الأجيال التي تؤمن بالحق والخير والحرية!!

ثم يتجه بخطابه النبويّ إلى الجنرال، يدعوه إلى ثالوثه (هذا يكفي/ ضع سلاحك جانبًا/ قل للجميع سلامًا)، وربما كان هذا إعلان استسلام، فلا جدوى من أي شيء (حديقتك بدّدتها الأعاصير/ ليس هناك ربيع قادم)، وربما كانت بشارة بانهيار حتميّ لقوّة الجنرال، أو هي إنسانيته التي باتت بلا ربيع!! الدلالات منفتحة انفتاحًا خلّابًا، ما بين (لن يأتي الطوفان) و(عشت أسيرًا).

فهل هو طوفان البطش أم المقاومة؟ وهل هو أسر الجنرال الذي يعيش أسير بطشه، أم أسر المساكين بانبطاحهم؟

ثم يتجه بخطابه إلى الضحايا يبكيهم (لا درب للحلم/ الدرب يسكنها الجند الذاهبون إلى المذبحة)، هو يبكيهم من حيث يبكونه (كنت أبكي رمادك/ كنت تبكي رمادي).

وأخيرًا يتجه بخطابه إلى نفسه، وإلى محبّيه مصرّحًا بنبوّته ونجاته وحده، غير مبالٍ بتكذيب الأفّاقين، مستحضرًا قناع المسيح في الموت والألم، وقناع أثناثيوس في التحدّي، وقناع نوح بطوفانه، وقناع النبيّ محمّد ببذل الأمان (أعرف أنني مذبوح/ تدهسني الأقدام على الطرقات/ لم أخلق كي أعتلي عرشًا/ أحمل للدنيا قلب نبيّ/ والدنيا لا تمنح لنبيّ/ غير الحسرة/ فلينكرني العالم/ كي أبصر شجرة خلدي/ هذا الكون سيغرقه الطوفان/ لن يحمل أحد في الفلك سواي) (من آمن بالحلم فهو آمن/ من أدرك وطنًا بعيون حبيبته آمن/ من يملك من دمع الروح لآلئه آمن/ من أبصر ظلّ اللّه بأنّته آمن).

ويظلّ ثالوثه المقدس -وسط كل ذلك- هو ما يؤرقه، لأنه يؤمن برسالته اليائسة المحبطة، وهو ما جعله يستحضر نجيب سرور رمزًا للرفض اليائس، فهو يقول له (في مدينتنا لا شيء تغيّر/ نلعق الخنجر المسموم/ يتناسل الضباب في طرقاتنا/ نتساقط مثل مياه الصرف/ من جدران الوطن المتصدّع)، ويختم حديثه معه بمفارقة حزينة؛ إنهم برغم كل ذلك منبطحون داخليًّا لقامعهم (ونحن في عبادته على الصليب) المهزوم خارجيًّا!!

إنه ثالوث الإنسانية المقدّس الذي جعله يحقّر من شأن الطغاة، فيتساءل ببديهيّة شديدة

(لماذا يكرهونك يا نارسيس؟) لماذا يكرهون هذا الجنرال برغم موته (مذ أرسلتك الآلهة إلى البئر).

فجنرال الحروب اليوم بعد موته لا قيمة له، وكيف تكون له قيمة في حياة تمرّ (عربة مسرعة)؟ كيف تكون له قيمة ونحن (لا نستطيع أن نوقفها قليلاً)؟

ويمتدّ به ثالوثه المقدّس إلى الرحمة باستحضار قناع المسيح الرحيم، كي يواجه كلّ قديس زائف (نعم يا قدّيس/ هي مومس). المسيح يقول لك إذا كنت قدّيسًا حقيقيًّا من أتباعي (لا تستعِذ باللّه/ لا تُشح بوجهك بعيدًا/ رُدّ لعينيها السلام). وإذا كانت المومس قد (باعت مرمرها على سرير الغرباء)، فإنك يا قديس قد (بدّدتَ نورها في دروب الغرباء).

ويستحضر القناع نفسه مع مومس أخرى (في البار المظلم) اضطرتها ظروف غياب ثالوث الحق والخير والحرية إلى قهرها، وهو يشير بمهارة إلى ظروفها (في الموبايل صورة ابنتها المريضة/ والزوج السابق يلعنها).

وهو أحيانًا يتخلّى عن نبوّته، وفي تخلّيه تأكيد لصدق النبوّة، لأنه حين يسلم نفسه لغيره ينتهي الأمر بكارثة (أخبرني أحدهم/ قادني الطريق إلى هنا/ لم يقرأ لافتة تقول/ احذر/ الطريق موصد أمامك).

(2)

إنه عالم النبوة الذي لا يخلو من مفارقات مدهشة (عند الولادة/ نكتفي بالصراخ/ عند الموت/ نكتفي بالصمت/ وابتسامة ساخرة/ تقول للعالم/ كفي ما حملتنا من عدم).

ولا يفوتنا أن الشاعر يصنع من واقع صراخ الميلاد وصمت الموت واقعًا مختلفًا، بتقرير عبثية الحياة المريرة التي تستحق مفارقتها (ابتسامة مريرة)، لأنها حياة لا تملك غير الصراخ والصمت!!

ولا يخلو من مفارقات مؤلمة (دع الدموع تبتسم)، فكأنّ دموعه هي الأصل، ومجرّد الابتسام شيء طارئ!! إنه نقاؤه الإنساني الذي نستدلّ عليه من ابتسام دموعه (لم يأكلك الغبار بعد)، أما ابتسامه الدامع فهو السبيل الوحيد لاسترداده (طريقًا لم تغلقه العاصفة). ثم نجده يجسِّد المأساة في نصّ آخر، حينما يقلب الصورة لنكتشف معه أن الوضع لم يتغير، لأن (اللحظات السعيدة/ كم هي قاسية) في حياة (فارغة) نحن فيها (عاجزون/ لا نرى ملامح أيامنا

في الضباب/ لا نحفظها في القلب المثقوب/ لا نتحمل ثمارها اليانعة)، لأن جذورهم تمتد (في العدم).

ويجسد المأساة في نص ثالث بتصوير الواقع المرير، متخذًا قناع سبارتكوس (مدينتي مهدّمة/ دمي على الصليب/ الموت يتجول في الطرقات)، لكنه برغم كل ذلك يتمسك بحب حبيبته (تعالي يا حبيبتي/ ربما تدركينني)، ومتخذًا قناع بروميثيوس في نص رابع (أرتدي جسدي/ أحمل صخرتي راضيًا/ أبحث عن خطوة في عدم).

ولا يخلو من المفارقات المريرة؛ ففي بلاد الذهب الأسود (المصري الشارد دومًا/ غريب هنا/ غريب هناك/ وطنه في الجب منذ سبعين عامًا/ لم يلتقطه السيارة). أو المخجلة، فسائق القطار أعمى، أما المصباح (ضوؤه خافت/ باكٍ/ يكفي لطريق يسير فيه وحيدًا/ بلا فرصة للرجوع/ لا بدّ أن يسير/ لأنه لا يعرف غير المسير).

وتستمر مفارقاته التي قد تصل إلى حد تقريع الكون نفسه (كان جميلًا بما يكفي أن يموت)، فأصبح الموت راحة وحيدة للمعذبين الطيّبين في وجود لم يعد يحفل بأحد، وهو راحة أيضًا لغير المعذبين، لأن الشاعر النبيّ قد آمن بأن الحياة عبء ثقيل تعرضه لمنغصّاتها المريرة.

ولأن الحياة مرتبكة بمفارقاتها البغيضة، كان على من يحياها أن يأخذ نصيبه من منغّصاتها (اشتهاءاتك التي ذبلت/ أحلام لن تولد/ خطواتك المنكسرة)، ومن (الملاءات المهترئة) و(الحائط المتشقق) و(أوراق لم تكمل فيها قصيدتك). ونلاحظ لغة الشاعر وتعبيراته الجديدة التي تعبر عن معاناته. ولكن ما الذي يجعل الحياة بغيضة؟ الشاعر النبي يتناولها من منظورين: حياة تخلو من ثالوثه المقدس؛ الحق والخير والحرية، وحياة هي في حدّ ذاتها محنة وجودية!!

ووسط كل تلك المفارقات المحبطة، فإننا قد نجده ناضجًا بسبب أفاعيل الزمن. فهو (لم يكترث) بحبيبته التي قابلها (صدفة في فيسبوك)، وهو الذي قد (أبكاه الحب) منذ (ثلاثين عامًا).. لا ليس نضجًا، لكنها بلادة المشاعر في زمن لا يعيش الشاعر النبيّ ما يؤمن به من ثالوث الحق والخير والحرية.

ويحلو للشاعر النبي أن يغني للجمال، والجمال عنده أنثى (كانت تمشي/ شفتاها مصباح سحريّ/ والشعر المنساب على الكتف العاري/ يسري بي)، وقد سرى تغنّيه إلى أسلوب التعبير

الذي لجأ إلى بحر الخبب في بعض سطور نصّه. ويحلو له أن يتغنى بالأمل، فلا جدوى من الندم (لا تسأل النهر عند المصب/ ماذا تبقى/ ماذا أضاع)، والحل في الأمل (استفتِ حلمك/ وإن أفتوك). بل ويتغنّى -في نص ثانٍ- للأمل المستمد من غيره؛ من القعيد الذي (يجلس هادئاً على كوبرى استانلي/ في ظل صندوق قمامة/ بجواره قدمه الصناعية/ لفظته القافلة لأنه لا يعرف المسير/ هذا لا يهم كثيرًا/ كل ما أعرف الآن/ أنه يبتسم)، ويستمر أمله (بابتسامة ليست من عالمه الواهن/ في ظل صندوق قمامة قديم/ اكتمل بقدم واحدة).

ويتغنى -في نص ثالث- بآمال غيره التي استمدها من البائع الجائل، الذي برغم كل بؤسه ومراراته اليومية (لا يسقط في هاوية الوقت/لا أمس/لا غد/ يحيا خالدًا عابرًا/ ملكًا يتجول من ناصية إلى ناصية في شارع مزدحم/ بلا موكب ولا صولجان/ لم نفهم قسوته البائسة/ لم نقرأ حكمته الناطقة/ ولن ندرك يومًا/ كيف تطفو ابتسامته/ في بحر من الحسرات).

ويتغنّى بالحلم برغم مراراته (أرى جثتي على الأسوار/ يأكل الحلم منها/ تمرّ عليها العروش/ أصرخ/ كلّ الملوك صدى/ وأنا/ أنتصر في انكساري/ لا أكترث بالدروب التي أنكرتني)، وهم ينكرونه لأنهم لم يؤمنوا بثالوثه المقدّس؛ أو يتغنّى بالصبر والتحمّل (لا تتألم/ لا تندم/ أنت لم تخطئ).

ويتغنى بالحياة وحبّها (كلّ يسير إلى هاوية/ وأنا أحب الحياة/ طليقًا/ هكذا/ بلا ذاكرة). أو يتغنّى -في نصّ مذهل بمفارقته- غناءً عميقًا ببساطة الحياة (ليت لي بصيرة سمكة/ أرى ما تراه في نعش بارد/ لا أكترث بالعدم)، وأريحية الموت (أدلّ السهام إلى قلبي باسمًا/ منشدًا/ هنا ما اشتهته النبوءات/ فاقتلوني).

وقد يتغنى بآلامه التي تبدأ من فقدان أبيه، وترمّل أمه (مات أبي/ ذهب إلى قبره وحيدًا/ أمي تجلس الآن راضية تحت أنقاضها)، وتنتهي بموته هو نفسه، وإذا كان هو الآن يتذكر أباه من بدلته، فإن ابنه سيفعل الشيء نفسه. ويبدو أن موت أبيه وحزن أمه كان علامة فارقة في حياته، فأصبح يتغنى بها من فرط حزنه وتأثره، ولذا نجده يقول عن أبيه (فجأة مات/ كنت هناك/ أمي تحصد الغيم/ من رماد الليالي العجاف/ من أين للحزن تاج من الدمع والكبرياء/ وأنا منتصب كالشراع/ قمة عالية).

(3)

وهو يجسد المأساة فيجعلها عامة -على الطريقة الشكسبيرية- لا تختص بأمّة دون أمة. فالثالوث المقدس غائب دائمًا، فيلجأ إلى حيلة استحضار المطار، فالمطار وحده الذي يضم أممًا شتى، فما شأن تلك الأمم (موتى متشابهون/ هجروا أرواحهم في العراء)، تلك الأمم التي تفر من أوطانها التي خلت من الحق والخير والحرية. فأبناء تلك الأمم (أجساد تتهاوى كالغبار من أعلى التل/ أخرى تتسلق جدار الهاوية الملساء/ يحمل كل منهم ظلًّا أسود/ لا دمعة في العيون/ لا بسمة في الشفاه)، وهم جميعًا يشتركون في فقدان ثالوثهم (يتكلمون لغة واحدة/ يبكون دمعة واحدة) إنها لغة القهر ودمعته!!

وهو لم يركب سفينة النجاة التي يدعيها البرّ والفاجر، مستحضرًا قناعًا أجاد توظيفه، ليذكرنا بعدم ركوب أمل دنقل؛ لكن أمل دنقل قد رفض ركوب السفينة تمسكًا بالوطن، أما حسام وهبان الذي لم يدعه أحد إلى ركوب السفينة فلم يعبأ -أصلًا- بالقضية، تمسكًا منه بفضيلة الاختيار. فالقضية عند وهبان قضية وجودية معبأة بكل ما ذكره سارتر عن القلق الوجودي، والحرية الوجودية، واليأس الوجودي، معبأة بأهمية أن

”قضية الاختيار مصيرية عند وهبان“

يخلق الإنسان فضيلته ويدعو غيره إليها. (ليسوا ناجين من فرّوا في الفلك/ لم يهلك من فرّ إلى الوهم المعصوم/ يكفي لنجاتك أن تختار/ وهلاكك في الصمت العاقر).

فقضية الاختيار مصيرية عند وهبان.

فمن يدريك أن السفينة التي تراها هي سفينة نوح الناجية فقد تكون سفينة شاردة غارقة (السفينة الشاردة/ تفتح الآن للموج أبوابها/ لا شيء/ غير صوت الصواري التي تتكسر/ ربانها/ بحارتها اليائسون/ يفتحون العيون/ يحلمون/ بالظلال التي تتبدّد في المساء الأخير/ السفينة الشاردة/ تهوي إلى ذاتها/ الزمان انتهى).

(4)

وله صور مفعمة بالتجديد والرونق والدهشة: (سقطت خطاي عن الطريق/ حملتني رؤاي)، (أحمل للدنيا قلب نبيّ/ والدنيا لا تمنح لنبيّ/ غير الحسرة)، (الكل سواسية في الحلم/ لا فرق بين ظهر وجلاده)، (من الممكن أن يكون

الوداع جميلًا/ تودّع حياة لم تعشها بعد)، (الأنين لا ينصت إليه أحد/ الدخان لا يراه أحد)، (الطاحونة الصماء/ تنتظر مزيدًا من الجثث)، (من أطلق صافرة البدء/ من وضع القوانين)، (واحفظ ملامح من تحبّ/ ربما يتوقف القطار المجنون)، (والسماء تعلّم الطير أسماءنا)، (يومًا ما/ ستخرج من النفق المظلم/ لن تتذكر شيئًا/ أهو الزهايمر/ أم / الحكمة)، (وحده النهر/ بحنان/ يحتضن الضفتين/ في سكينة يتعبد/ لا يكترث بمرور القوافل/ لا يرثي حراسها البائسين/ لا ينحني للملوك).

إننا أمام عمل فريد لشاعر نبيّ، يؤمن بثالوثه المقدّس؛ من حق وخير وحرية، يناقش قضاياه المصيرية على طريقة الوجوديين، ويختم ديوانه بقصيدة مفتتحها (ليس لي غير انتظار النهاية) بكل ما تحمله من دلالات!!

الجـديد في سلسـلة مشـروع نـقل المـعارف

مفاهيم ورؤى ومقترحات...

إشراف: د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى: 2021م

الكتاب: فنّ العصر الحديث ـ الجماليّات وفلسفة الفنّ من القرن الثامن عشر إلى اليوم

تأليف: جان ماري شيفير، ترجمة: د. فرانك درويش

كتاب "فنّ في العصر الحديث: الجماليّات وفلسفة الفنّ من القرن الثامن عشر إلى اليوم"، للفيلسوف الفرنسي جان ماري شيفير، مدير الدراسات بالمدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية بباريس، وترجمة الدكتور فرانك درويش، هو الإصدار الخامس والأربعون الذي صدر حديثاً ضمن سلسلة مشروع نقل المعارف لهيئة البحرين للثقافة والآثار. ويقع هذا الإصدار المهمّ في ستّ مئة وخمسة وخمسين صفحة، وقد حاول مؤلّفه الإجابة عن أسئلة محورية ما تزال تتردد إلى اليوم: "ما الفن؟ ما صلته بالحقائق المتعالية؟ وهل يكون بالضرورة قرين الإيمان بوجود عالم ماورائيّ؟".

يعدّ هذا الكتاب من بين أهم الدراسات التي

تناولت موضوع الفن الحديث، في ضوء تفاقم أزمة شرعية هذا الفن وحتى هويّته، وذلك من خلال الكم الهائل من الكتابات التي تنتقد وضعه اليوم. بل وتطالب بعض تلك الكتابات بالعودة إلى الفن الكلاسيكي. ويزداد هذا الانتقاد شراسة في ما يتعلق بالأدب بكلّ فنونه، إذ يعتبره جان ماري شيفير "مريضًا يلفظ آخر أنفاسه، بل وسيلقى قريبًا مصرعه، لندخل مرحلة نهاية الفن".

يزدحم هذا الكتاب بالعديد من التحليلات والمناقشات، للنظريات الفلسفية لفلاسفة كبار مثل هيدغر، وهيغل، ونيتشه، وشوبنهاور، إضافة إلى "الشعراء الفلاسفة". فيستعرض سجالات عميقة في مواجهة ما يسمّيه بـــ"فشل الفلسفة" في التأثير في الحياة الاجتماعية، ليتّخذ الفنُّ وظيفةً تعويضيّة عن هذا الفشل، عبر ما سمّاه "نظرية الفنّ التأمّلية" بوصف التأمل من عمل الفلسفة.

إشراف: د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى: 2021م

الكتاب: قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث

تحرير: وليم آوثوايت، ترجمة: معهد دراسات عراقية، بإشراف د. فالح عبد الجبّار

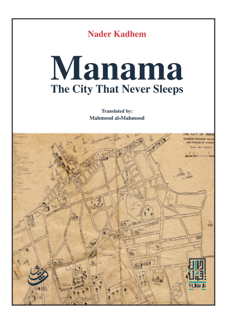
صدر أيضًا في سلسلة منشورات هيئة البحرين للثقافة والآثار العنوان السادس والأربعون ضمن مشروع نقل المعارف: "قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث"، هذا المصنّف الضخم الذي أعدّه وحرّره الأكاديميّ وعالم الاجتماع البريطاني وليم آوثوايت، وتمّت ترجمته في "معهد دراسات عراقية"، بإشراف الدكتور فالح عبد الجبار.

يعدّ هذا القاموس الغزير أداة مهمّة لا غنى عنها في مجال البحث على نطاق واسع بين العلوم الاجتماعية والفلسفية والنظريات والعقائد السياسية والأفكار والحركات الثقافية وتأثير العلوم الطبيعيّة، فهو قد حوى خلاصات نظرية دقيقة ووافية، وتعريفات واضحة بالشخصيات الفكرية المؤثرة في مجال الفكر الاجتماعي

الحديث والمعاصر، إضافة الى التعريفات الدقيقة للمفاهيم المركزية والحركات المؤثرة والمؤسّسات ذات الأهمية في هذه المجالات الواسعة من المعرفة العصرية الحديثة.
ولذلك سوف يبقى هذا القاموس مرجعًا مهمًّا للباحثين والدارسين في فضاء العلوم الإنسانية عامة، والعلوم الاجتماعية بنحو أخصّ.

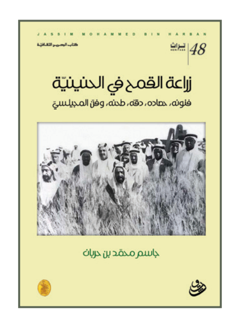
إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار





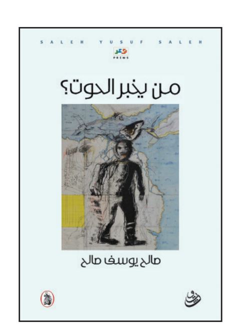
















AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



